VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Series Arts

Серія мистецтвознавство

Issue 18

Випуск 18

Published since 2001

Видається з 2001

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Друкується за ухвалою Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка Протокол № 44/12 від 27 грудня 2017 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію Друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 14625-3596Р від 30 жовтня 2008 р.

Вісімнадцятий випуск "Вісника Львівського університету" серії "Мистецтвознавство", що упорядковано й підготовлено до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, містить дослідження актуальних питань музичного мистецтва, музикознавства, театрознавства, образотворчого мистецтва, культурології, теорії, історії та філософії мистецтв.

The eighteen volume of the "Art Studies Series" of "Lviv University's Visnyk", which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University, contains researches of actual issues of musical studies, musicology, theatre studies, art and cultural studies, theory, history and philosophy of arts.

Редакційна колегія:

канд. мистецтвознавства, доц. *М. Гарбузюк*, д-р мистецтвознавства *А. Єфіменко*, д-р культурології, проф. *Н. Жукова*, академік НАМУ, проф., народний артист України *Б. Козак*, д-р мистецтвознавства *Н. Корнієнко*, канд. філологічних наук, доц. *Р. Крохмальний* (гол. ред.), д-р мистецтвознавства, проф. *Медведик Ю. Є*. (заст. гол. ред.), академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. *Л. Міляєва*, канд. філологічних наук, доц. *Г. Біловус* (відп. секретар), канд. мистецтвознавства, доц. *В. Пасічник*, канд. філологічних наук, д-р суспільно-економічних наук, проф. *М. Присяжний*, д-р мистецтвознавства, проф. *О. Цалай-Якименко*, канд. мистецтвознавства, проф. *Р. Яців*.

Professor *Roman Krohmalnyj* – Editor-in-Chief,
Professor *Jurij Medvedyk* – Assistant Editor,
Associate Professor *Halyna Bilovus* – Managing Editor.

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет
імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
вул. Валова, 18.
79008, Львів, Україна
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fcultartlnu@gmail.com

Address of Editorial board:
Ivan Franko National
University of Lviv
Faculty of culture and arts
18, Valova Str.
UA-79008 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fcultartlnu@gmail.com

Відповідальний за випуск – *Роман Крохмальний*
Редактор – *Уляна Крук*
Комп'ютерна верстка – *Інна Шкльода*

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70×100 $^{1}/_{16}$
Ум. друк. арк. 31, 25.
Наклад 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2017

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 3–11
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 3–11

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.028:792.09:784.2

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМ НОМЕРОМ У ДРАМАТИЧНІЙ ВИСТАВІ ТА ВОКАЛЬНОЮ ПАРТІЄЮ У МУЗИЧНІЙ ВИСТАВІ

Галина БЕНЬ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380685085005, e-mail: galben@ukr.net

Зроблено спробу дослідити особливості роботи над вокальним номером у драматичній виставі та вокальною партією у музичній виставі. Як і вокальні номери, так і вокальні партії є невід'ємною і органічною частинами вистав, потужним художнім началом, яке створює атмосферу, що допомагає розкривати драматичні ідеї.

Ключові слова: актор, вокальний номер, вокальна партія, інтонація, звукоутворення, вокально-сценічний образ.

Музика стала невід'ємною й органічною частиною вистави, потужним художнім началом, що створює атмосферу, яка розкриває драматичні ідеї. У "Нарисі історії українського театру в Галичині" Степан Чарнецький так писав про роль музики в житті українського театру: "Усі наші народні драми й комедії були щедро переплетені співами, а то й танками. Переклади, що їх першими роками перещіплювано на нашу сцену, мали переважно музичні частини, що переплітали сумний, чи веселий зміст, а коли їх не було, то в українській переробі пісні і музику дороблювали. З роками прибилася до нашого берега західноєвропейська мелодрама, де теж преважливим чинником був спів і музичний переклад для цілих яв. А за ними йшли й наші народні мелодрами. Одне слово – без музики не було української вистави…" [6, с. 162].

Режисер Юрій Завадський говорив: "Музика в театрі починається в слові, триває в русі, в ритмі, в мелодії мови. Музика становить справжню сутність театральної вистави" [4, с. 6].

© Бень Г., 2017

У драматичній виставі використовують вокальну музику двох видів: музика, введена в тканину драматичної дії (наприклад, українські народні пісні, або побутова музика певної епохи, соціального середовища – пісні, міські романси, як у п'єсі Івана Котляревського "Наталка Полтавка" й інших), і музика власне музичної вистави в драмі (сюди належать вокальні номери, написані спеціально для вистав, наприклад, Олександра Козаренка до вистави "Олівер Твіст" за романом британського письменника Чарльза Діккенса, Арама Хачатуряна до драми Михайла Лермонтова "Маскарад", Тихона Хреннікова до п'єси Вільяма Шекспіра "Багато галасу даремно", Едварда Гріга до драми Генріка Ібсена "Пер Гюнт" й багато інших). В обох сферах музика у драмі живе за своїми специфічними театральними законами, підкоряючись яким, вона модифікується, перестає існувати як самостійний вид мистецтва, стає музикою драми.

Традиції використання в драматичній виставі різних жанрів вокальної музики, які духовно перетворюють та збагачують режисерську концепцію і акторську виразність, розвиваються і в сучасному театрі, від минулого до наших днів. Історія українського театру знає чимало прикладів органічного вплітання музики, в тому числі і вокальної, у тканину вистави. У виставах наявні найрізноманітніші пісні: соціально-побутові, календарно-обрядові, любовні, козацькі пісні, рекрутські, солдатські, чумацькі, бурлацько-наймитські, заробітчанські, стрілецькі та емігрантські, жартівливі пісні, сатиричні пісні та пісні хороводи, так само як і старовинні українські та циганські романси. Подібна пісня певною мірою є музичною характеристикою персонажа, що допомагає розкривати не тільки його внутрішній стан, але і його професію, соціальну належність.

І як тут не згадати харизматичну постать одного з найбільш музикальних режисерів – Всеволода Мейєрхольда, який від природи мав вишуканий музичний смак та слух. Музика, за його задумом, повинна бути найважливішим компонентом вистави, її невід'ємною частиною; не тільки тлом, що зображає колорит епохи, але, передусім, дійсним драматургічним чинником, стати метафорою значної поетичної ємності.

Окрім того, В. Мейєрхольд проголошував, що музика є основним орієнтиром у його режисурі; музика була для нього суверенним художнім світом, у який повинна була вбудовуватися образна система спектаклю. Звичний погляд на музику в театрі як "на служницю, як на невідворотний, але допоміжний елемент глядацької та мовної культур театральності" [2, с. 168], і дотепер, на жаль, побутує в інертних шарах "навколомистецької" свідомості.

Сучасники згадують, як В. Мейєрхольд у болісних творчих пошуках знаходив відповідну задуму музику до своїх вистав. Як приклад, він довго шукав пісню для героїні "Дами з камеліями" і, знайшовши одну з пісень польського композитора Яна Галла, просив актрису співати її у сповільненому темпі, ледь чутно, перериваючи її риданнями, хоча у композитора це була весела пісенька. Це характерний приклад, коли самостійна музика, введена у виставу, стає іншою, що відповідає цій драмі, цій виставі.

Незважаючи на те, що композитор, який пише для драматичного театру, прагне у вокальних епізодах наблизити музику до персонажа, до предметної конкретності слова, оперуючи "інтонаційним словником" епохи (за Борисом Асаф'євим), акторові надається велика виконавська свобода інтерпретації. На шляху трактування вокального номера, його музичної драматургії відбувається певна робота уяви, ніби погляд уперед, – при розучуванні твору з урахуванням життєвого досвіду, психофізичних відчуттів і асоціацій у період самого процесу підготовки номера та його виконання.

Процес індивідуального тлумачення драматичним актором вокально-нотного тексту залежить від творчого мислення, фізичних даних актора, його психіки, художнього інтелекту. Кожен виконавець розкриває свої межі образу у вокальному епізоді, однак на його творчість впливає не тільки драматургічний і композиторський матеріал, – визначальним творчо-смисловим імпульсом, що дає головну спрямованість акторській творчості, є режисерська концепція вистави і, зокрема, розвиток характеру дійової особи.

У зв'язку з цим, у роботі над вокальними номерами свого персонажа необхідно шукати вокально-мовні інтонації, властиві роботі з окремим вокальним твором, – чи то пісня, балада, зонг, арія, куплет, серенада або романс, тісно пов'язуючи цей процес із цілісною концепцією спектаклю. У цих монологах, часом, відбувається оцінювання і переоцінювання подій, вражень, уявлень. Студентам-акторам надають можливість вокальними засобами розкривати логіку формування думок виконуваного персонажа, його настроїв, передбачуваних рішень. Психологічний механізм роздумів-монологів лежить в уявленні про дуалізм людської душі, про існування двох "я", про спілкування людини зі самим собою, коли проявляється, так званий, внутрішньо-особистісний душевний конфлікт людини.

На сцену в навчальній виставі студент має виходити готовим до творчих дій. Сильним важелем стає лінія фізичних дій, знайдена в процесі роботи над вокальним епізодом. Треба зробити так, щоб спів персонажа став природним результатом життєвої логіки, а всі звуки вокальних фраз були організовані за законами донесення змісту, як людська мова.

Знаменитий німецький музичний режисер Вальтер Фельзенштейн слушно вважав, що "…коли спів стає єдиноможливим вираженням актора і психологічно достовірним, він завжди диво. Спів – це завжди виразність. Пусте звуковидобування голосу є деградація театру" [5, с. 8].

У звуці людського голосу змішано дуже багато. Перш, ніж зазвучати, голос проходить через серце, тобто насичується почуттями сьогоднішнього дня, і через мозок, тобто набуває технічної огранки. І тільки потім стає надбанням глядачів. Найголовніше – знайти свій спосіб подання музики і не соромитися у вираженні власних почуттів.

Особливості роботи над вокальною партією у музичній виставі. Вокальна партія в музичній виставі (комічній опері, водевілі, мюзиклі, зонг-опері, рок-опері,

музичній комедії, опереті і т. д.) відрізняється від вокального номера не тільки обсягом співочого матеріалу. Як правило, вокальна партія розвивається протягом усієї вистави, вона є зашифрованою роллю, у якій закладені і характер, і лінія поведінки, і вчинки персонажа. Ознайомлюючись зі своєю вокальною партією, треба знайти її місце в розвитку подій, визначити взаємовідносини з іншими вокальними персонажами.

Коли на конкретному навчальному курсі беруть у роботу той чи інший музично-сценічний твір, завжди виникає низка складнощів: не всі студенти володіють необхідними вокальними даними, немає ще стійких співочих навичок, є проблеми з діапазоном голосів, диханням, багато студентів недостатньо музикальні й т. д. Проте, цілеспрямована вокально-технічна робота може привести до гідного художнього результату в студентській роботі.

Процес детального вивчення нотного тексту повинен бути дуже ретельним, не можна нехтувати авторськими вказівками темпів, нюансів, пауз – у них містяться важливі засоби інтерпретації. Процес інтерпретації розгорнутої вокальної партії ролі, як правило, повинен проходити під безпосереднім керівництвом педагога-вокаліста, досвідченого концертмейстера і режисера-педагога, які узгоджують музичні і сценічні завдання. Якщо у студента відбулося механічне заучування музичного тексту, то за допомогою постановників вистави ця проблема тією чи іншою мірою вирішується на спільних репетиціях.

Роботі концертмейстера з вишколу та "вспівування" вокальної партії надано великого значення. Концертмейстер допомагає студентові зробити музичний аналіз вокального матеріалу, розбір особливостей стилю і форми, вокально-технічних складнощів.

Якщо є ансамблі, то необхідно особливо чисто і точно вивчити свою партію, щоб згодом не порушувати стрункості всього ансамблю. Темпоритм і нюансування повинні бути для всіх виконавців єдиними у прагненні відобразити авторський задум. Дуже важливе значення у роботі зі студентами має виконання ансамблів, які формують відчуття творчого партнерства. Першим кроком на шляху опанування співу в ансамблі можуть бути дуети-діалоги, характерні для української музики. "Перш за все, в них «сконцентровані» всі особливості власне дуетного жанру – роздільний і сумісний спів, уважне слухання не тільки себе, а й іншого виконавця. Водночас, як і в контексті сольного вокального твору, в цьому жанрі наявними є всі можливості виявлення власної співочої та акторської індивідуальності" [3, с. 56].

З погляду вокально-сценічної образності, в ансамблевих сценах і дуетах необхідно, насамперед, визначити зміст музичної драматургії, зіткнення інтересів, цілей, протиріч і конфліктів. Музика, як джерело взаємодії і конкретної партитури дійових осіб, дає великі можливості студентові розвивати виконавські здібності.

У роботі зі студентом над вокальною партією, а вона, буває, написана іноді складною музичною мовою, необхідно керуватися такими моментами:

– зважаючи на статус навчальної вистави, можлива адаптація вокального матеріалу до індивідуальних здібностей студента;

– якщо погано засвоюється висока теситура, можна транспонувати музичний епізод у зручнішу тональність (за погодженням з режисером вистави);

– можливий і інший шлях: на високих нотах краще рекомендувати студентові замінити спів мелодекламацією, дотримуючись тональності і ритму вокальної партії.

Характер голосоведення по-різному проявляється і відбирається в процесі роботи, він залежить від характеру персонажа, від місця цього вокального монологу чи діалогу в системі всієї музичної вистави.

Наприклад, пісня Елізи "Це здорово" в початкових сценах мюзиклу Фредерік Лоу "Моя прекрасна леді" є наспівом квіткарки з кварталу бідноти. Пісенька Елізи написана з характерними народними інтонаціями і вимагає від виконавиці особливого підходу до інтонації слова і фрази. Коли ж Еліза перебуває на шляху її перетворення в "прекрасну леді", композитор дав їй пісню "Я танцювати хочу". У цій яскравій і летючій мелодії потрібна вже інша, більш академічна манера співу.

Інший приклад, як разом із розвитком сюжету змінюється вокальна мова героїв мюзиклу М. Лі "Людина з Ламанчі". У першій зустрічі Дон Кіхота з Альдонсою-Дульсінеєю на заїжджому дворі спів героїв наближений до побутового звучання, наповненого своєрідною лексикою і динамікою. Лінія взаємин Дон Кіхота і Альдонси вокально-рельєфно вибудована в багатьох сценах мюзиклу і потребує відповідної манери звукоутворення.

Аналогічно, в музичних комедіях Ярослава Барнича "Гуцулка Ксеня", чи "Різдвяна ніч" Михайла Старицького (за М. Гоголем) справжні фольклорні мелодії народних пісень, колядок, щедрівок необхідно виконувати, наближаючись до специфічного тембру народної манери співу. У народному співі часто використовують так звані вокальні ефекти: "гукання", "зойки", спів відкритим звуком, використання діалекту та ін.

Тембральне забарвлення голосу має відповідати характеру, темпераменту персонажа, драматичним і музичним підтекстам вокальної партії. Тільки в тому випадку той, хто співає, є актором, якщо він своїм співом впливає на партнера. З'являється необхідність застосування різних нюансів, тембральних фарб, аж до несподіваних звукових ефектів. Великий простір надано виконавцеві персонажа з оперети Я. Барнича "Гуцулка Ксеня" бізнесмену з Нью-Йорка Майклу Деделюку в його танцювальному монолозі, виконавцеві персонажа з вистави "Історія коня" князю Серпуховському (інсценізація Марка Розовського, переклад з російської Віктора Морозова, за повістю Лева Толстого "Холстомєр") у неперевершеному виконанні актора театру імені Марії Заньковецької, народного артиста України Богдана Козака. Мистецтво цього актора – унікальний сплав співу та мелодекламації, яскравої образності, музикальності, чуттєвості, драматизму та ексцентрики, вибуху емоційності і стриманості.

І навпаки, написані в лірико-романтичному ключі вокальні монологи Наталки з вистави "Наталки Полтавки" "Віють вітри, віють буйні", "А я дівчина Полтавка" у виконанні провідної актриси театру імені Марії Заньковецької Олександри Лютої потребують м'якого і красивого тембру, академічної манери звукоутворення, польотного звуку і відмінних співочих навичок, здатних подолати всі вокальні складнощі цих творів.

Вокальні номери в партії, як правило, чергуються з драматичними сценами, мовними діалогами і монологами. У зв'язку з цим потрібно навчити студента прийомам органічного переходу від мови до співу і навпаки.

В міру наближення до вокального номера мова актора має набувати все більшої ладової і ритмічної опори залежно від характеру і змісту майбутнього вокального епізоду. Крім того, від актора вимагається точність тонального "попадання" у вокальний номер: голосні вимовляють протяжніше, приголосні – коротше, дихальна опора стає міцнішою, ніж у мові. При цьому треба виправдати психологічний момент народження співу, як певної емоційної стихії.

Саме музично-мовна інтонація обумовлює можливість вирішення виконавських завдань при інтерпретації музично-образних характеристик вокальної музики в тій чи іншій виставі, ролі, в тому чи іншому виконуваному вокальному творі. Від здібностей актора сприйняти і передати глядачеві музичний задум композитора і думку режисера багато в чому залежить звучання вистави, в найбільш широкому розумінні цього поняття. Іноді талановитий, музично чуйний і, головне, умілий артист стає справжнім співавтором режисера і композитора, відкриває за допомогою музики нові глибини виразності. Багатолика емоційна сторона виконання пронизує всю діяльність артиста, додає його мистецтву життєвий нерв, потрібну енергію.

"Висока синтетичність жанру музичної вистави, особливо мюзиклу, вимагає такої ж високої синтетичності виконавської майстерності. Музика (спів), драма і хореографія перебувають у взаємодії. Головна ж риса мюзиклу полягає в особливій взаємодії всіх цих елементів, а саме: плавному, невимушеному переході одного компоненту в інший (діалогу – в пісню, пісні – в танець, танцю – в монолог тощо) за повної відсутності так званих вставних номерів, адже кожний мистецький елемент за своїм змістом продовжує розвиток сюжету. Лірико-оповідальний стиль мюзикла, який несе в собі риси баладності в характеристиці героя, примушує акторів бути природними й щирими, уникати штучності й надуманого пафосу. Відповідно, в мюзиклі зростає роль тембру голосу, і це підсилює психологічний вплив на глядача" [1, с. 96].

Подібно до того, як відбувається процес "вспівування" вокального матеріалу, так і процес з'єднання співу з рухом потребує тривалої підготовки. Багато в чому успішність цього акту залежить від мистецтва хореографа, який зобов'язаний танцювально-пластичний малюнок ролі вміло й ефективно співвідносити з вокальним номером, не перевантажуючи його рухом і не збиваючи дихання співаючого. Зго-

дом процес переходу з мови на спів і танець вдосконалюється шляхом збереження вокально-дихальної установки й економії руху, його оптимальної енергії.

Потрібно врахувати ту обставину, що в майбутньому перед виставою акторам навряд чи доведеться ґрунтовно розспівуватися (якщо вистава вокально не дуже складна). Свої пісенні номери вони повинні вміти виконувати, що називається "з півоберта". Це змушує на старших курсах віддавати роботі над творами основний час, щоб навички включення в темпоритм тієї чи іншої сцени були напрацьовані.

Дуже часто музична вистава проходить у супроводі інструментальної фонограми. Спів у сценічній ситуації під оркестрову фонограму передбачає велику кількість репетицій.

Варто зауважити, що вже понад чверть століття в західних мюзиклах спів артистів не акустичний, "живий" як в опері, а підсилений мікрофонами, як на поп-концерті. Кожен виконавець має захований або в перуці, або в складках одягу радіомікрофон, що працює в парі з портативним підсилювачем.

Водевіль і мюзикл – ці жанри є прекрасною школою для акторів, вокальні партії яких потребують особливої, легкої виконавської манери. Сьогодні в таких виставах обов'язково застосовують мікрофони та звукопідсилювальну техніку – як приклад, ми мали приємну нагоду насолодитися любовними інтригами героїв водевілю Ежена Лабіша "Мізантроп" у постановці Заслуженого діяча мистецтв України Галини Воловецької, музику до якого написав композитор О. Козаренко, а також у водевілі "Ляпас", музику до якого написала студентка кафедри музичного мистецтва Єлизавета Ушакова.

"Мікрофон – один з важливих елементів роботи актора на театральній сцені. Уміння впливати на зал, налагоджувати з глядачем пряме спілкування – це ті специфічні уміння, якими повинен володіти сучасний актор театру, використовуючи при цьому мікрофон як засіб досягнення художньої мети. Актор-початківець часом не знає, як користуватися мікрофоном, що й обертається для нього, особливо при перших виступах, прикрістю, – мікрофон підсилює досить звучний від природи голос, увиразнює «з'їдені» склади і звуки, підкреслює шиплячі, якщо актор переходить на «шепіт». Але цей же мікрофон при вмілому його застосуванні допоможе донести буквально до кожного слухача живе, щире слово" [1, с. 97–98].

Найважливіше у роботі з мікрофоном – обережне поводження з ним. На жаль, цьому навику під час навчання акторів–студентів мало хто вчить. Було б доцільним, на нашу думку, на останньому курсі навчання з вокалу, впровадити більше занять з мікрофоном.

Зрозуміло, що за роки навчання виховати досконалого актора-співака важко, але озброїти його школою, навчити творчо працювати, – наш прямий обов'язок. У навчальній роботі тільки намацується той художній практичний результат, вдосконалення якого потім актор продовжує на професійній сцені.

Список використаної літератури

1. *Бень Г.* Методика вокального виховання майбутнього актора драматичного театру / Галина Бень. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. – 200 с.

2. *Гликман И.* Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман. – Ленинград : Советский композитор, 1989. – 352 с.

3. *Дорошенко В.* Сольний спів як засіб виховання актора : навч.-метод. посіб. / В. Дорошенко. – Харків : Колегіум, 2010. – 152 с.

4. *Завадский Ю.* Мысли театрального режиссера / Ю. Завадский // Советская музыка. – 1958. – № 9. – С. 5–9.

5. *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре / Вальтер Фельзенштейн. – Москва : Радуга, 1984. – 456 с.

6. *Чарнецький С.* Нарис історії українського театру в Галичині / С. Чарнецький. – Львів : Накладом фонду "Учітеся, брати мої", 1934. – Ч. 11 (1). – 255 с.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

PECULIARITIES OF WORKING ON THE VOCAL PART IN DRAMATIC PLAY AND VOCAL PART IN A MUSICAL PLAY

Halyna BEN

I. Franko Lviv National University,
Musical Art Department,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukaine
tel: +380685085005, e-mail: galben@ukr.net

Music has become the inseparable and organic part of the play, it is the powerful artistic beginning which creates the atmosphere of revelation of dramatic ideas. Dramatic plays share vocal music of two kinds: music interwound with the tissue of dramatic action (for example Ukrainian folk songs or everyday music of a certain period of time, social circle – songs, romances) and the music of the musical play itself – including vocal parts specially written for the plays. In each case music in drama lives according to its specific theatrical laws, obeying which it modifies, stops existing as a separate art but becomes the music of drama.

Vocal part in a musical play (comic opera, vaudeville, musical, song-opera, musical comedy, rock-opera, operetta etc.) differs not only by its size of singing material but as

a rule has a development during the whole play, has the coded role in which lies hidden the character and the behavior as well as actions of a displayed character.

While working with the student on the vocal part, you have to be governed by the following key moments:

– The adaptation of material to the personal abilities of a student is possible;
– Musical composition can be transported into more comfortable mode;
– On higher notes the student is recommended to change singing into recitation.

Vocal parts in a play usually interchange with dramatic scenes, dialogues and monologues. That is why the student has to be taught different methods of transferring from singing to talking and vice versa. Music (singing), drama and choreography are interacting. The main feature of such plays is the interaction, a smooth transaction of one component into the other, without the so-called inserted scenes.

It is impossible to bring up a perfect singing actor during the years of study, but it is possible to teach him how to work creatively and it is indeed our direct responsibility.

Keywords: actor, vocal room, intonation, sound-formation, vocal performing on stage.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 12–21
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 12–21

УДК [378.016:81243](410)

МЕТАМОРФОЗИ АТІСА У ЛІРИЧНІЙ ТРАГЕДІЇ ЖАНА-БАТІСТА ЛЮЛЛІ “АТІС”

Валерія БІЙО

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
факультет культури і мистецтв,
вул. Ковельська, 15, Луцьк, 43000, Україна
тел.: +380993262109, e-mail: valeriavladi@mail.ru

У дослідженнях, присвячених проблемам виконавства ліричних трагедій Ж.-Б. Люллі, звернення до сценічного життя твору залишається одним із аспектів проблематики історії цього жанру. У цій статті увагу сконцентровано на вивченні практики виконавства ліричної трагедії “Атіс”. На противагу традиційному музикознавчому “аналізу опери по партитурі”, розглядаємо особливості постановки Вільяма Крісті та Жан-Марі Віллежьє з погляду співавторства композитор–диригент–режисер. Тісніше знайомство сучасності зі специфікою барокової музики, виконання творів на старовинних інструментах, та театральна режисура, що кореспондує з практикою автентичного виконавства забезпечили успіх “Атіса”. Композитор створив музику відповідно до придворних смаків та норм Короля-Сонця Людовіка XIV. Як зазначила Анна Буличова, лірична трагедія інтегрує традиції барокового придворного балету, класицистичної розмовної трагедії, драматургії “галантного театру”, а також флорентійської, венеціанської та неаполітанської оперних шкіл. Це мало наслідком стильову неоднорідність, поєднання у творі барокових та класицистичних ознак.

Ключові слова: автентичне виконавство, бароко, режисерська інтерпретація.

Завдяки чудовій ясності, доступності, вражаючій відкритості музики та незабутній чарівності поетичного тексту, лірична трагедія Ж.-Б. Люллі привернула особливу увагу науковців. А. Буличова в дисертації “Стиль і жанр опер Ж.-Б. Люллі” вивчила стильову, природу опери композитора. На думку науковця, трактування композитором опери як мішаного жанру, який об’єднує речитативи і балетний дивертисмент, допомагає знайти пояснення тій “різнорідності елементів”, яка є однією з найхарактерніших особливостей творів Ж.-Б. Люллі.

© Бійо В., 2017

Віра Даньшина зробила ретельний музикознавчий аналіз твору, в якому описала звернення до образу Атіса у світовому мистецтві взагалі, та в музичному – зокрема. Проведено порівняльний аналіз звернення до культу Кібели у грецькій міфології та інтерпретації образів у ліричній трагедії. Ретельно викладено хід сюжету, підкріпивши його характеристикою образів та аналізом засобів музичної виразності. Михайло Мугінштейн систематизував енциклопедичні факти, створив та констатував статистику постановок твору. До вивчення творчості Ж.-Б. Люллі і зокрема ліричної трагедії “Атіс” зверталися також Б. Асаф’єв, Д. Граут та Г. Вільямс, Дж. Ентоні, В. Конен, В. Красовська, Т. Ліванова, Л. Лорансі, А. Прюньєр, Р. Роллан, Ф. Руссійон. Останній створив документальний фільм про етапи роботи над постановочною версією твору режисера Ж.-М. Віллежьє. Свідченням актуальності “Атіса” є анотації та рецензії на постановку твору, розміщені в Інтернет-мережі таких західних авторів, як З. Вульф, Б. Скотт, Н. Андерсон, Б. Норман, Ч. Керман, Дж. Бургес, Б. Кіман, Е. Потер, М. Міллер та вітчизняних Л. Гордєєвої (“Музей як живий театр. «Атіс» Люллі у Версалі”), М. Пріцкер (“Улюблена опера Людовіка XIV в БАМІ”). Однак дослідники ліричної трагедії лише побічно торкалися проблем виконавства.

На конкретному зразку оперної творчості Ж.-Б. Люллі постають завдання:

– дослідити провідні європейські тенденції сучасної виконавської практики ліричної трагедії трагедії “Атіс” Ж.-Б. Люллі режисера Ж.-М. Віллежьє та диригента В. Крісті;

– визначити критерії автентичного виконання ліричної трагедії Ж.-Б. Люллі;

– проаналізувати інтерпретацію французької ліричної трагедії Ж.-Б. Люллі “Атіс” режисера Ж.-М. Віллежьє та диригента В. Крісті.

Під кінець першої половини XX століття театральна спадщина великої класики французької музики раптом виявилась у точці перетину естетичних смаків та уподобань зовсім різних класів, суспільних течій та літературних груп. Почала відновлювати свою сценічну біографію і французька королівська опера. Зламом у розумінні до феномену опери бароко з’явилася практика автентичного виконання, пов’язана з відродженням старовинних інструментів і імітації оркестрового звучання, з новим підходом до голосів, наближених до трактування вокального тембру у театрі бароко.

Ліричну трагедію “Атіс” можна віднести до одного з відносно ранніх зразків роботи Ж.-Б. Люллі у цьому жанрі. На сценах Парижа та Сен-Жермена вже з успіхом були поставлені три ліричні трагедії композитора: “Кадм та Герміона” (1673), “Альцеста” (1674), “Тезей” (1675). Прем’єра “Атіса” відбулася 10 січня 1676 року в театрі Сен-Жермена. Ж.-Б. Люллі присвятив її “найвеличнішому герою” Людовіку XIV. Відома вона як “опера короля”, оскільки монарх часто особисто співав партію “Атіса”. Це музична трагедія з балетними сценами та машинерією для зміни декорацій. Лібрето опери належить Філіпу Кіно, який узяв за основу мало-

відомий сюжет міфу про культ Кібели, викладений у поемі Овідія "Фасти". Його переосмислено з позицій галантної культури. Головна ідея твору породжує тему, яка пов'язана з основною для міфологічної свідомості темою взаємин людей та богів і невідворотного впливу останніх на долю людини.

"Атіс" – найпопулярніша опера Ж.-Б. Люллі трималася на французькій сцені, перш за все в Парижі, до середини XVIII століття 1678 року спектакль знову грали актори, які брали участь у постановці 1676 року у Сен-Жермені перед королем[1]. Пізніше опера регулярно йшла в Пале-Роялі[2]. Особливий успіх випав на долю відновленої постановки 1753 року з Желіоттом у ролі Атіса, мадемуазель Фель у ролі Сангаріди і Шассе – Селенуса. Також твір ставили в Амстердамі (1687), Брюсселі (1700/1741) та інших містах. Опера викликала низку театральних пародій. "Арлекін Атіс" Б. де Понто грали 22 січня 1726 року в "Італійській комедії". Луї Фюзельє за мотивами опери Ж.-Б. Люллі написав для театру маріонеток п'єсу "Закохана бабуся". Його ж пародію "Атіс" давали в Опера Комік 19 лютого 1726 року "Кібела закохана" Фабіо Стікотті була поставлена в січні 1738 року "Атіс" – сумісна робота Ріккобоні-сина і Д.-А. Романьєзі – йшов 27 січня 1738 року в "Італійській комедії". Багато номерів, особливо хори, набули широкої популярності. М. Мугінштейн зазначив, що арія "Коли небезпека приємна" (I д.) звучала до середини XIX століття і навіть прикрашала водевілі [4, с. 58]. Такі музикознавці як Ж. де ла Горш, Д. Герлен, Дж. Ентоні досліджували проблеми епохи бароко. Зокрема, їх цікавила кількість людей, що грала в Сан-Жермен-ан-Лє, у Версалі чи в Академії Рояль де ля Мюзіку 1680-му чи 1685-му роках. Однак через дуже різні соціальні, психологічні та естетичні мотиви "Атіс" пробув у забутті довгих два століття. За словами К. Розеншильда, опера Ж.-Б. Люллі, з'явилася занадто дітищем пори Людовіка XIV і повинна була піти разом з нею [5]. А далі з нагоди 300-річчя від дня смерті Ж.-Б. Люллі, директор паризького оперного театру італієць Массімо Божанкіно та директор Опера Комік Тьєрі Фуке звернулися до диригента В. Крісті та до академіка, людини-ерудита, експерта театру Жана-Марі Віллежьє. Однією з причин, чому Ж.-М. Віллежьє обрав "Атіса", була велика

[1] У XVII – на початку XVIII століть французька народна театрально-музична стихія яскраво проявляла себе в міських ярмаркових виставах, висловлюючи демократичні естетичні ідеали "третього стану". Найвідомішими ярмарками в Парижі були Сен-Жерменський (з лютого по квітень) і Сен-Лоранський (з липня по вересень). Тут розігрували веселі вистави, сценки зі співом, пародіювали "серйозний" аристократичний оперний стиль. Популярності такої традиції сприяли також італійські трупи, які в XVII столітті з'явилися в Парижі, досягнувши великих успіхів, що проявилося 1680 року в створенні знаменитого театру "Комеді Італьєн", який розпочав свої виступи у стінах Бургундського отелю.

[2] Король велів надати Мольєру приміщення театру Пале-Рояль, який свого часу побудував Рішельє (тоді цей театр називався ще Пале-Кардиналь). Трупа Мольєра перейшла під заступництво брата короля та розташувалася там з 1661 року, чиї зали вона ділила з італійськими трупами.

схожість твору з трагедіями французького драматурга Ж. Б. Расіна. Ж.-Б. Люллі писав ліричну трагедію у важливий момент розвитку не тільки опери, але і театру. Мольєр вже чотири роки як помер. Ж. Расін щойно написав “Іфігенію” і не створив ще “Федру”. П. Корнель завершив свою останню трагедію “Сурена”. Кілька років тому Мольєр співпрацював з Корнелем, з Кіно, з Люллі для своєї “Психеї”, яка підірвала всі основи. Адже “Психея” стала прообразом майбутньої ліричної трагедії Люллі і Кіно, які дали початок французькій опері[1].

Це був доленосний момент в історії театру й опери. Тріумфальне воскресіння “Атіса” відбулося у Флоренції (Прато) в театрі “Комунале” (Teatro Communale de Florence (Prato)), в Опері Гарньє (Opera Garnier), у театрі Кан (Theatre de Caen), в Опері Монпельє (Opera de Montpellier) (1986), в Опера Комік Монпельє (L’opéra Comédie à Montpellier) у 1987 та 1992 роках, на Інсбруцькому фестивалі в 1987 році – копродукція Паризької національної опери (Opéra de Paris)/театру Комунале у Флоренції (Teatro Communale de Florence) / Опери Монпельє (Opéra de Montpellier); в Опера Комік (Opera Comic), Монпельє, в Бруклінській консерваторії Нью-Йорка у 1989 році; в Опера Комік 1991 року; у Театрі Сарсуели (Teatro de la Zarzuela) Мадрида 1992 року та у Версалі 2011 року.

В опері чотирнадцять дійових осіб. З них можна виділити чотири основні персонажі – Атіса (Верховного Священника Кібели), Кібелу (королеву богів), Сангаріду (німфу), Селенуса (короля Фрігії) – та їхніх повірників-двійників – Ідаса, Доріс та Меліссу. Внутрішній світ героїв розкрито у сценах їхнього спілкування зі своїми двійниками-повірниками (Кібела – Меліса, Атіс – Ідас, Сангаріда – Доріс). Меліса є своєрідним alter ego Кібели, адже перебуваючи у стані рефлексії, богиня довіряє їй свої таємниці. У дивертисментах беруть участь переважно міфологічні істоти. У пролозі дванадцять німф, усіх їх грали чоловіки. Жінки не з’являлися на сцені в ті часи. Ролі виконували чоловіки, включаючи короля, який міг танцювати будь-які жіночі ролі, і навіть постати в образі якоїсь комахи. В. Даньшина влучно зазначила, що необхідність обирати між обов’язком та почуттям різною мірою характерне для більшості персонажів ліричної трагедії та є характерною класицистичною рисою [3, с. 46]. Потрібно відзначити використання загальновідомих сюжетних мотивів, які мають багаторічну історію інтерпретації у різних видах мистецтва. Такими є безумство Атіса. Один із викладачів Крісті, великий майстер Ральф Кіркпатрік з Йєлю, який перекладав монографію зі співу, написану в кінці XVII століття завжди говорив: “Якщо Ви дійсно бажаєте зрозуміти музику Куперена чи Рамо, музику для клавесина, інструментальну музику, ви повинні бути

[1] Для карнавалу 1671 року Людовік XIV замовив масштабну п’єсу для Зали Машин у палаці Тюільрі, розкішного театру, який побудував архітектор Гаспаре Вігарані для Мазаріні. Мольєр запропонував королю грандіозну за задумом ідею, засновану на античному сюжеті про кохання Амура і Психеї; фактично йшлося про створення великої опери-балету з музикою Ж.-Б. Люллі. Однак часу для роботи виявилося мало, і Мольєр вдався до допомоги П. Корнеля та Ф. Кіно.

знайомі з французькою декламацією, з її синтаксисом" [7]. Французька вокальна музика, особливо речитативи Ж.-Б. Люллі є простим засобом транскрипції декламації, яку хто-небудь міг чути в класичному французькому театрі. Справжнім новаторським відкриттям композитора стала сцена сну Атіса. А. Буличова зазначила, що у мистецтві бароко снам приділяли особливу увагу, і всіх їх інтерпретували як віщі і пророчі. Форма "«Сну» з Атіса" – чисто барокова, яка не має ні центру, ні симетрії, ні виразного поділу на частини [1, с. 247].

У травні 2011 року відбулася постановка "Атіса" Ж.-Б. Люллі в театрі Опера Комік (диригував Вільям Крісті; хор і оркестр "Les arts Florissant" ("Квітучі мистецтва"); режисер Жан-Марі Віллежьє; танцюристи компанії "Галантні свята" та Жиль Ізоар Паризької Опери (compagnie Fetes galantes et Gil lsoart de l'Opéra national de Paris) зі значними змінами в Пролозі. Також над постановкою працювали асистент режисера Крістоф Галан, хореографи Франсін Ланселот та Беатріс Массен, декоратор Карло Томмасі, дизайнер та художник по костюмах Патрік Кошетьє. Партію Атіса виконував Бернард Ріхтер (тенор); Кібели – Стефані д'Устрак (меццо-сопрано); Сангаріди – Еммануель де Негрі (сопрано); Целенуса – Ніколя Рівенк (баритон); Ідаса – Марк Мойон (баритон); Доріди – Софі Данеман (сопрано); Мелісси – Яель Адзаретті (сопрано); Бога сну – Пол Агню (тенор); Морфея – Сиріл Овіті (тенор); Часу, Бога річки Сангаре – Бернар Делетре (бас-баритон).

В інтерв'ю режисер зазначив, що при першому читанні лібрето, крім таких персонажів, як Атіс, Сангаріда, Сангар та інших, його вразило те, що всі вони – пасторальні персонажі, ідеалізовані пастухи [7]. Водночас ця робота фокусується винятково на королівському дворі та придворному житті. Воно представлене через ритуали релігійними поклоніннями, поклоніннями Кібелі, палацовими ритуалами Короля Селенуса, і царства сну. Передбачення на трагедію з'являється вже в Акті I, коли Кібела тримає соснову гілку, яка буде емблемою ритуалу оплакування у фіналі. Ж.-М. Віллежьє відмовився від пасторальної постановки, оскільки в сюжеті зображено двір, який успадкував Луї XIV. У постановці костюмери обирають для трауру чорний колір, білий – для щоденного свята, для святкування – золотий, срібний, сірий. Художник П. Кошетьє у дослідженні покладався на гравюри, чорні і білі. Він також багато працював з мемуарами французького філософа Сен-Сімона, який написав, що коли король вступив до влади, було значно менше кольору, тому що королівський двір перебував у постійному траурі. Проте сцени з приємними мріями були срібні і золоті [7]. Під час постановок, форма одягу була такою, що вийшла з моди. Вона була створена ще у часи молодого короля, у 1640-х чи 1660-х роках. П. Кошетьє працював над реставрацією комплекту понад 100 костюмів, тканину яких тепер не виробляють.

Щасливою знахідкою для режисера у вивченні начерків Великих Апартаментів стали гравюри, які зробив гравер XVII століття Антуан Фровен. Дизайнер обрав особливе гравіювання королівських апартаментів. Декоратори постановки досягли успіху у виборі та виготовленні легендарних срібних меблів, які не збереглися.

Режисер використав їх, як магічний інструмент, що символізував надприродні елементи лібрето. Крім того, гобелени, на яких зображені ті самі античні сади, у яких розгортаються події міфу про Атіса, срібний трон, табурети, жаровні XVII століття, величезні натуральні свічки – усе це справляє феєричне враження. Постановники не намагалися представляти цей твір з вимовою того періоду, а прийняли рішення використовувати сучасну. В. Крісті працював з посмертним виданням “Атіса” видавництва “Ballard”, яке було опубліковане згодом після смерті Ж.-Б. Люллі. Воно вражає своєю точністю, містить велику кількість докладних нотаток, цінних оркестрових інструкцій щодо того, де грають флейти чи гобої, скільки і які інструменти повинні бути на сцені для гранд-дивертисментів і для легендарної сцени сну. У виданні the basso continuo не передбачене, є кілька невирішених проблем у оркестровці, що є задоволенням для талановитого диригента [7]. В. Крісті реконструював оркестр Ж.-Б. Люллі для Опера комік. А лібрето було істинним золотим покладом для постановочної групи. Як і вся музика того періоду, лібрето незакінчене. Воно вкрай здивувало постановочну групу енергією, закладеною в цій лірици та швидкості її дій. Тому робота з лібрето спалахувала спонтанно.

За свідченням Ж. де ла Горша в Національній Бібліотеці Франції у відділі манускриптів Фондів Кольбера зберігаються архіви, а особливо звіти королівського казначейства. Музикознавець знайшов згадку про рахунок, який констатував, що Луї XIV позичав свій клавіорганум для постановки Атіса у 1676 році, це мали бути перші постановки. А клавіорганум має клавіатуру, яка видає солодкі звуки органу [7]. Це було використано для супроводу і характеристики сцени сну.

Танець був вагомою складовою щоденного буття французького двору. Танцювальні дивертисменти були не просто легковажною розвагою, вони виконували фундаментальну роль. У сцені Сну Атіса танець ідеалізований, тому що він є його есенцією, що разом із квартетом чоловічих голосів дає неймовірну якість. Танець стає ще важливішим, коли сон перетворюється на кошмар і далі на диявольські сни. Саме там ми отримуємо танець, який хотів Ж.-Б. Люллі. З архівних документів відомо, що композитор підіймався на сцену, щоб показати танцюристам, чого він бажав від музики. Танці в геніальній хореографії Ф. Ланселот відновила Б. Массе, яка є однією з найвідоміших постановників барокового танцю нашого часу. В інтерв’ю Ф. Ланселот зазначила, що мобільність цієї постановки дивовижна [7]. Постановники мали два лаконічні хореографічні фрагменти для прологу: сарабанду для виходу Флори і гавот. Вони були написані у стилі французького саду значно пізніше, у 1712 році. Ідеться *про сад, який має чітко виражену вісь композиції.* У такому проекті вона – основна і є ключовою точкою усього декорованого простору. Коли проектується такий стиль, усе впирається у чітку симетрію і строгу геометрію. У розробці цього стилю використовують безліч ідей класичної школи. Увесь план такого ландшафту – чіткий та упорядкований, дотримується строгість основних ліній. Як правило, такий стиль ландшафтного дизайну реалізують на пласких поверхнях. Отже, таке нотне письмо показує танець зверху,

наче з пташиного польоту. На партитурній сторінці зображено танцювальний майданчик, на якому зверху – музичний акомпанемент для майстра танцю своїм студентам. Майстри танців були перш за все скрипалями, а потім вже танцюристами. Танцюристи рухаються по сцені за траекторіями що накреслені у просторі. Такі траекторії становлять музичні фрази. До цього додані кроки, всі дуже складні – plies, eleves, tombes, glissies, frottes, etc. Насправді вони працюють уздовж стежки. Постановники мали величезний основний фонд бальних і театральних танців, який був опублікований між 1700 і 1712 роками. Вони в нотному письмі Feuillet тієї епохи. На думку Ж.-М. Віллежьє, те, як він і Ф. Ланселот виконували хореографічну роботу, більшою мірою є даниною хореографу Л.-Г. Пекуру, одному з перших французьких професійних балетних діячів, до якого хореограф відчувала необмежене захоплення. Режисер наголосив: "Ніхто не може досягнути автентичності. Але ми можемо досягнути манери виконання музики, про яку ми краще інформовані історично, ніж коли-небудь до того. Я не можу сказати, наскільки те, що я роблю наближується до Люллі. Проте я використовував багато джерел і порад тих часів, тому ця музика наближається до оригіналу" [7]. За свідченням Ж. де ла Горша, ці архіви, а особливо звіти королівського казначейства зберігаються в Національній Бібліотеці у відділі Фонду манускриптів міністра фінансів Ж.-Б. Кольбера. Музикознавець знайшов згадку про рахунок, який констатував, що Луї XIV позичав свій клавіорганум для постановки Атіса у 1676 році, це мали бути перші постановки [7]. А клавіорганум має клавіатуру, яка видає солодкі звуки органу, що за тембром наближені до органного звучання, що було використано для супроводу і характеристики сцени сну.

Отже, простеживши провідні європейські тенденції XIX – початку XX століть у постановці ліричної трагедії "Атіс" Ж.-М. Вілліжьє та В. Крісті треба відзначити, що роль режисера, визнаного головним творцем музичного спектаклю, стала все більш значущою, тому в постановці збільшується значення візуально-пластичного компоненту. В ліричній трагедії "Атіс" – це балет. Ще однією тенденцією є поетична форма спектаклю, яка з початком 80-х років почала приходити до опери. Як свідчить наведений аналіз спектаклів Н. О. Маркарьян, поетична форма виявилися галуззю більш безперечних удач: передусім тому, що демонструє інший – значно змістовніший – рівень співдружності режисера і диригента. Можливості диригування в постановці "Атіса" не використовують тут для музичного "підсвічування" дії, для фарби, для ілюстрації, не знижують інтерпретаторських домагань диригента. А навпаки – провокують режисерське рішення й, одночасно, запалюються від нього, повідомляючи спектаклю гармонію. У постановці відзначено загальну рису французької національної оперної традиції, а саме: увагу до проблеми національної своєрідності, що проявилася в творчості Ж.-Б. Люллі у вигляді тяжіння як до національних сюжетів, так і до національних музичних особливостей. Водночас, тенденцією, яка посилюється є автентична манера диригентського трактування музики оперного спектаклю. Критеріями автентичного виконавства в постановці

Віллежьє–Крісті є використання сучасних інструментів-реконструкцій, створених за зразком оригінальних. До них належать віола да гамба, клавесин, орган, торба, лютня та інші інструменти. Таким критерієм є камерний хор, оскільки масштабний хор не був властивий музиці в епоху бароко. Також використання орнаментики, темпів, аранжування – того, що “Квітучі мистецтва” вносить у своє “перетворення” і в оригінальних нотах не міститься. Ансамбль блискуче відтворив старовинну техніку гри (аплікатуру, штрихи, динамічні нюанси). Композитор створив музику відповідно до існуючих смаків та норм придворного середовища та самого короля. Лірична трагедія наслідує традиції барокового придворного балету, класицистичної розмовної трагедії, драматургії “галантного театру”, а також різних італійських оперних шкіл. Як зазначила А. Буличова, це має наслідком стильову неоднорідність, поєднання у творі барокових та класицистичних рис [2, с. 1]. Палацові декорації, розкішні костюми, пишні перуки відтворили велич і красу театру бароко. Безсумнівним впливом творчості П. Корнеля та Ж. Расіна є фінал “Атіса”, адже це перша в історії французька опера, яка закінчилася трагічно. Антична міфологічна тематика надала французькій опері абрис піднесених музично-драматичних алегорій. Атіс, будучи непохитним у своїй байдужості до кохання на початку опери, починає вагатися у своєму виборі. Кібела, розгнівана зрадою, провокує безумство Атіса, який у шаленому стані вбиває кохану. Коли герой усвідомлює фатальність свого вчинку, то, не бажаючи жити, вбиває себе, однак Кібела перетворює його на вічнозелене соснове дерево. Режисеру-сценографу вдалося створити блискуче сценічне шоу – рідкісне для оперної сцени, у нього опера ожила і вона хвилює наших сучасників. Президент адміністрації Опера комік М. де Сан Пульжен зазначила: “Я була вражена чарівністю, яку режисер створив на сцені. Без будь-якої реконструкції йому першому вдалося показати водночас і трагічність опери і її екстраординарне благородство. Об’єднавши місце і час, він грандіозно відтворив атмосферу трагедії” [7].

Список використаної літератури

1. *Булычёва А. В.* Сады Армиды : муз. театр фр. Бароко / А. В. Булычёва. – Москва : Аграф, 2004. – 448 с. : илл. – (Волшебная флейта).

2. *Булычева А. В.* Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. иск.: 17.00.02 / А. В. Булычёва. – Санкт-Петербург, 1999. – 24 с.

3. *Даньшина В. Б.* Французький музичний театр від бароко до класицизму: на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / В. Б. Даньшина. – Київ, 2010. – 209 с.

4. *Мугинштейн М. Л.* Хроника мировой оперы. 1600–1850 / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 640 с. : илл.

5. *Розеншильд К.* Воскрешение музыкального театра Рамо / К. Розеншильд // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 100–109.

6. *Lully J.-B.* "Atys": Une coédition Opéra Comique / J.-B. Lully, W. Christie, J.-M. Villegier ; Les Arts Florissants, FRA Musica, En partenariat avec, Les Arts Florissants Avec le soutien du Centre National de la Cinématographique Bureau Export.– Paris : Opera Comique – FRA Musica, 2011. – DVD NTSC. – Duree : 195 mn.

7. *Roussillon F.* Le Supplément [Video]: remerciements à Jérome de la Gorce et Pierre Jugie, commissaires de l'exposition "Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi". présentée aux Archives nationales, Paris, du 19 janvier au 24 avril 2011 / F. Roussillon // Lully J.-B. Atys / J.-B. Lully, W. Christie, J.-M. Villegier ; Les Arts Florissants. – Paris : Opera Comique – FRA Musica, 2011. – DVD NTSC. – Duree : 195 mn.

Стаття надійшла до редколегії 24.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

THE METAMORPHOSES OF ATYS IN THE LYRIC TRAGEDY BY JEAN-BAPTISTE LULLY "ATYS"

Valeriia BILLOT

The Lesya Ukrainka Eastern European National University,
faculty of culture and arts,
15, Kovelska Str., Luck, 43000, Ukraine
tel.: +380993262109, e-mail: valeriavladi@mail.ru

In the studies dedicated to the problems of the performance of the lyric tragedies by J.-B. Lully, addressing to a stage life of a work continues to be one of the aspects of the subject matter of the history of this genre. In this article the attention will be focused on a practical aspect of performance of the lyric tragedy "Atys". As opposed to a traditional musicological "analysis of opera according to a score", this article considers the staging peculiarities by William Christie and Jean-Marie Villégier from the point of view of composer-conductor-director co-authorship.

By tracing back the leading European tendencies of the 19th and beginning of the 20th centuries in the staging of the lyric tragedy "Atys" by J.-M.Villégier and W.Christie it should be noted that the role of a director, recognized as a main creator of musical play, has become more important, and thanks to it the importance of visual and plastic component in the staging has grown as well. In the lyric tragedy "Atys" this is a ballet. One more tendency is a poetic form of the play which with the beginning of the eighties

became to be a part of opera. As shown in the analysis of the plays by N. O. Markaryan, the poetic form has proved to be a field of more faultless successes: in the first place because it demonstrates the other and richer in content level of cooperation between the director and the conductor. So, the conducting capabilities in the staging of "Atys" are not used here as musical "highlighting" of the action, or as a colour, illustration, do not belittle the conductor's interpretation objectives, but rather provoke the director's decision and, at the same time, are kindled from it, by communicating a harmony to the play. The production has a common feature of the French national operatic tradition, and namely: attention to the problem of the national distinctness which showed itself in the works by J.-B. Lully in the form of inclination both to the national topics and national musical peculiarities. However, the increasing tendency is an authentic manner of the conductor's interpretation of the music for operatic performance. The criteria of the authentic performance in the staging by Villégier-Christie are the use of modern instruments-reconstructions created in original style. They include viola da gamba, harpsichord, pipe organ, trumpet, lute and other instruments. Such a criterion is a chamber choir since a large-scale choir was not inherent in music during the Baroque age. Also the use of ornamentation, tempos, arrangement – all that "Les Arts Florissants" introduce into its "transformation", is not present in the original music as well. The ensemble reproduced splendidly the ancient technique of playing (fingering, bowings, dynamic marks). The composer created music in accordance with the existing tastes and norms of the court environment and the king himself. The lyric tragedy follows the traditions of the Baroque court ballet, classicistic conversational tragedy, dramaturgy of "gallant theatre" as well as various Italian opera schools. According to Bulychova A. this results in style irregularity, combination of baroque and classicistic features in one work [2, p. 1]. The palace decorations, luxurious costumes, puffy wigs reproduced the splendour and beauty of the baroque theatre. The dénouement of "Atys" was influenced for sure by the works of P. Corneille and J. Racine – you know, this is the first-ever French opera with a tragic end. The antique mythological themes communicated to the French opera a contour of lofty musical and dramatic allegories. Atys who remains firm in his indifference to love at the beginning of the opera begins to hesitate over his choice. Cybèle angered by the betrayal, provokes the folly of Atys who in frenzy kills his beloved. When the hero becomes aware of the fatality of his deed he in his desire no longer to live kills himself but Cybèle turns him into an evergreen pine tree. The stage director managed to create a splendid scenic show – a rare one for operatic stage, he revived the opera and it excites our contemporaries. The President of the Opera Administration, the comic actor M. de San Pulgen noted: "I was surprised at charm created by the director on the stage. Without any reconstructions he first managed to show both the tragedy of the opera and its extraordinary nobleness. By combining place and date he reproduced the atmosphere of the tragedy in an epic way" [7].

Keywords: authentic performance, baroque, director's interpretation.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 22–32
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 22–32

УДК 78.071.2.031.4:781.1(540)“20“

ПОРТРЕТ СПІВЦЯ: ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ТРАДИЦІЇ КІРАНА В МУЗИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ГІНДУСТАНІ СУЧАСНОЇ ДОБИ (НАРИСИ ПРО МАШКУРА АЛІ КХАНА)

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380505513911, e-mail: okolom@gmail.com

Уперше в українському етномузикознавстві, розглянуто постать одного з чільних представників сучасності, що належить до видатного роду традиційних професійних співців та музикантів Північної Індії – Кірана, генеза якого датується XIII століттям. У дослідженні окреслено основні періоди та обставини формування співця, особливості його творчої та педагогічної роботи, головні засади музичного репертуару. Діяльність та творча особистість виконавця дають підставу вважати його репрезентативним втіленням канонів традиції у мінливому глобалізованому просторі індійського суспільства сучасної доби. Стаття ґрунтується на особисто проведених інтерв’ю із Машкуром Алі Кханом, його родичами, учнями та колегами впродовж експедиції в Індію 2009 року, а також вивченні публікованих наукових та періодичних видань.

Ключові слова: співець, ґхарана Кірана, Машкур Алі Кхан, традиція, гіндустані, устад, висока і низька класика.

Однією з найсуттєвіших ознак музичної культури Індії усної традиції є розбудована система носіїв різного типу репертуару. Серед них окреме місце посідають традиційні виконавці-професіонали, які представляють еліту будь-якої музичної культури світу, концентрують у своїй діяльності найважливіші її досягнення, засвідчують повноту, зрілість та довершеність музичної традиції спільноти. Наявність класу, або як у випадку Індії – класів, традиційних музикантів-професіоналів у різні історичні періоди та за різних соціальних обставин на території Індійського субконтиненту дають підставу розглядати традиційну музику Індії як взірцеву та багатогранну модель. Функціонування традиційного типу професіональних виконавців і в сучасній музичній культурі Індії, що як й інші світові традиції не позбавлена інокультурних та глобалізаційних впливів, є наслідком міцних бага-

© Коломиєць О., 2017

товікових підвалин формування цієї галузі виконавства, чіткого розподілу функцій виконавців у структурованому індійському суспільстві, підтримки та особливого ставлення до носіїв духовного спадку країни протягом різних історичних періодів Індійського субконтиненту, що простежується ще й нині.

Українські класики-етномузикологи [3; 4, с. 327–345; 4; 5, с. 56–57; 6, с. 86] окреслили головні ознаки музичної практики традиційних професіоналів, а сучасні дослідники розвинули згодом у своїх працях щодо української традиції [1,с. 46, 49; 2, с. 139, 190; 10; 11; 12]. Згадані ознаки у своїх найважливіших засадах збігаються з тими, що побутують у середовищі північноіндійських музикантів-професіоналів та які описані у численних наукових працях індологів різних періодів. Варто зазначити, що, окрім базової, для усієї системи традиційного мистецтва усності побутування та передачі репертуару усним шляхом, для виконавців-професіоналів характерне тривале багаторічне навчання, що зумовлено опануванням складного та вишуканого репертуару, а також усіх законів "буття професіоналом" та "модусом мислення" середовища [1, с. 28]. Отже, виконання музики є головним видом діяльності носіїв професійної традиції та, найчастіше, єдиним джерелом заробітку.

Окрім універсальних засад музичного професіоналізму усної традиції в північноіндійській музичній практиці, існує поділ носіїв цієї сфери музичного мистецтва на різні групи згідно з численними чинниками[1]. У складній своєю розгалуженістю системі типів професіональних виконавців вирізняється, зокрема, принципово важливий поділ традиційних професіоналів, відповідно до засобу виконання, на дві основні сфери: інструментальне виконавство та співоцтво. При тому, що ці дві галузі зазнавали чималих змін та модифікацій у різні періоди тисячолітньої історії Індійського субконтиненту, що підсилювалися зовнішніми інвазіями та культурними взаємовпливами, сучасна доба зберігає в основних своїх обрисах ці головні сфери спеціалізацій та вкотре засвідчує перевірену часом вагомість традиції в індійській культурі. Без сумніву, лише винятковим особистостям та знавцям своєї справи серед носіїв традиційного музичного репертуару, а надто тим, хто є спадкоємцями багатовікового досвіду свого музичного роду, вдається дещо змінювати траєкторію нівелювання чи безповоротних трансформацій традиційних канонів у культурі сучасності. Одному з таких виконавців присвячено це дослідження.

Життєвий і творчий шлях Машкура Алі Кхана, одного з головних представників ґхарани Кірана нині, розпочався в перші десятиліття назалежної Індії. Це був ще один важкий перехідний період у житті і професійній практиці музикантів субконтиненту. Система приватного меценацтва поступово трансформувалась у державне управління культурою. Одним із найголовніших центрів функціону-

[1] Більше про систему носіїв професійної музичної культури усної традиції гіндустані див. [8, с. 225–231, 237].

вання традиційної класичної музичної культури було Всеіндійське радіо, філіали якого відкривали у різних великих містах субконтиненту. Під опікою держави функціонували навчальні мистецькі заклади, школи. Більшість із них мали на меті виховання нової молоді для забезпечення великої кількості кваліфікованих кадрів в освітньому секторі музичної культури нової країни. Отже, значна чисельність учнів передбачала, зазвичай, групові заняття, які призводили до колективності виконання музичних творів і, як наслідок, не розвивали імпровізаційних умінь виконавця, що становили основу носія традиційного репертуару культури Південної Азії. При тому, що навчальних закладів "на західний зразок" ставало все більше, зрозуміло, що такі нововведення критикували представники традиційних шкіл.

Натомість, виховання молодого покоління ґхарани Кірана передбачало дотримання усіх норм традиційної системи "ґуру-шиш'я парампара"[1]. Навчання Машкура Алі Кхана розпочав батько – Шакур Кхан, переїхавши із сином 1959 року в Делі з рідного міста Кайрана, де хлопець народився 1955 року. Машкур Алі був четвертою дитиною в сім'ї, три старші брати померли у ранньому віці. Народження Машкура Алі і його добре здоров'я батько сприйняв як дар богів і єдину можливість продовжити кхандан (родовід) видатних кіранських співців та музикантів.

Винятково гарний і чистий голос малого Машкура Алі[2] спонукав батька, видатного виконавця на сарангі, зосередити увагу на розвитку співочої майстерності сина. Заняття з вивчення мелодичних вправ (сарґам) на основі кількох раґ, передусім *Яман,* розпочалися, коли Машкур Алі мав п'ять років. Окрім того, він вчився співати різних обрядових, дитячих та патріотичних пісень, з якими в дитячі роки виступав у програмах на Всеіндійському радіо. Особливу увагу під час таліму[3], який відбувався зранку і ввечері, батько приділяв вивченню родинних композицій (бандішів), що складали визначні представники традиції і передавали від покоління до покоління. Перший успіх цього Делійського періоду прийшов до Машкура Алі досить швидко – у дев'ять років. Зокрема, під час музичного зібрання-мехфіла він співав сольну програму перед відомими музикантами гіндустані й отримав благословення від кожного з них. Ще один визначний концерт у ранньому періоді відбувся 1966 року у великому залі "Коннот плейс" у Делі і був присвячений річниці смерті Абдула Вагіда Кхана. Там одинадцятирічний Машкур Алі співав раґу *Пурія Кальян* на одній сцені з видатними співцями і ґуру, серед яких був видатний співець XX століття. Амір Кхан, який високо оцінив виконання молодого виконавця.

У Делі Машкур Алі вчився з перервами у державній та приватній загальноосвітніх школах, а також батько запрошував учителів додому. Особливу увагу він приділяв вивченню англійської мови. Однак заняття музикою найбільше

[1] Детальніше про цю систему див. [9].

[2] З приватної розмови з двоюрідним братом Машкура Алі Кхана, співцем Акхтаром Навазом, що нині представляє ґхарану Кірана в Делі.

[3] Заняття, яке проводить ґуру/устад.

цікавили хлопця і займали майже весь час Машкура Алі. Після вдалих дебютних виступів він став активно музикувати на різних сценах Делі та фестивалях. Він також став систематично брати участь у програмах Всеіндійського радіо (п'ятьшість виступів за рік). Водночас у цей період молодий співець спробував себе у ролі вчителя-устада. У віці п'ятнадцяти років у нього була одна учениця, з якою він займався щодня по годині протягом трьох років. Зароблені гроші від занять Машкур Алі витрачав на хобі усієї його родини – літаючих зміїв та розведення домашніх голубів. Заняття ж самого Машкура Алі з батьком тривали 15 років, до останнього року життя Шакура Кхана.

Смерть батька 1975 року стала найбільшою травмою Машкура Алі, про що він ще досі згадує зі сльозами на очах. Водночас у цьому ж році відбулася знакова подія у його професійному житті – виступ у важливому для майбутнього Машкура Алі музичному проекті "Sammelan", яку проводила ITC Sangeet Research Academy в Делі[1]. Виступ молодого кіранського співця був одним із найуспішніших у цьому проекті. Однак, перебуваючи у важкому емоційному стані після смерті батька, він вирішив поїхати з Делі. У 1977 році Машкур Алі, подібно як і його видатні попередники, переїхав на територію Декану – у столицю Махараштри Мумбаі (Бомбей).

Мумбайський період тривав недовго, до 1981 року, але був насичений активним концертним життям, налагодженням важливих професійних контактів та приязню між видатними музикантами. Живучи в Мумбаі, він часто виїжджав на концерти до Пуне, Ґоа, Джайпура тощо. Також тут, в одному з найбільших центрів кіноіндустрії світу, він багато часу віддавав, навчаючи музики акторів. Метою цих занять був передусім заробіток на життя в новому місті, але серед учнів Машкура Алі того часу вирізнялися й декілька визначних постатей кіносвіту субконтиненту, заняття з якими приносили професійну сатисфакцію. Серед таких, зокрема, Манавар Султана та видатна пакистанська акторка Салма Аґха. Попри те, йому бракувало серйозної індивідуальної практики (ріазу) та самовдосконалення. Певний душевний спокій Машкур Алі знаходив у нічних молитвах коло легендарної мумбайської мечеті Хаджі Алі.

У 1979 році відбувся ще один доленосний для Машкура Алі виступ на Всеіндійському радіо у ранковій програмі. За словами самого співця, він був на той час вишколеним музикантом, а в його виконанні було все, що необхідне для професійної співочої практики. Цей виступ високо оцінили кращі співці Індії, а також меценати традиційної високої культури Індії. Він проклав Машкуру Алі шлях у життя, сповнене яскравої виконавської самореалізації, педагогічної самовіддачі устада для розвитку нового покоління традиції.

---

[1] У ці роки це був найпрестижніший фестиваль для виконавців традиційної класичної музики, який почала проводити 1971 року Академія традиційної музики (ITC Sangeet Research Academy). Нині це один із найбільших і найкращих щорічних музичних фестивалів, який відбувається у різних містах Індії.

У 1981 році Машкура Алі запросили до одного з кращих музичних освітньо-наукових закладів Індійського субконтиненту – Академії традиційної музики в Колкаті (ITC Sangeet Research Academy), спочатку як стипендіата, а через декілька років і як устада-наставника. На переконання самого співця, до виконання такої відповідальної і почесної місії він був готовий, по суті, відразу після приїзду в колкатську Академію саме завдяки отриманим знанням від батька. У їхню основу покладено музичний чинник (знання раґ та родинних бандішів, стиль їхньої подачі у рідній кіранській традиції), а також головні етичні засади професійної поведінки музиканта-співця, носія традиції.

З цього часу і донині Колката стала постійним місцем проживання Машкура Алі. Він разом із молодшим братом Мубараком Алі та власною родиною мешкає на території Академії в одному з окремих будинків, відведених для дев'ятьох ґуру цієї інституції. Дружина Машкура Алі – Кхуршід Беґам є дочкою одного з кращих співців Кірана устада Ніяза Ахмеда Кхана і, за словами чоловіка, також має гарний голос. Проте, за давнім звичаєм традиційних мусульманських родин, вона не отримала *талім* від свого батька і зараз опікується родиною та веде домашнє господарство. У сім'ї народилося четверо дівчат: Шабнам, Ругі, Саміра та Шагана, якими Машкур Алі надзвичайно опікується. Вони навзаєм люблять і шанують батька та показують це повсякчас. Усі дівчата мають музичний талант і гарні голоси. Під час зібрань у тісному родинному колі вони не раз демонстрували знання творів та володіння стилями традиційної низької класики: ґхазал чи тхумрі. Однак лише наймолодша Шагана (1998 року народження) отримує щоденний талім від батька та дядька Мубарака Алі і вже мала не один успішний виступ на професійній сцені.

Ще одним членом сім'ї устада є племінник Машкура Алі – молодий співець Аршад Алі, який протягом 21 року живе разом із родиною Вчителя в Колкаті і навчається в нього[1]. Останніми роками цей молодий співець визнаний одним із кращих виконавців Індії. Крім того, в будинку завжди перебувають ті чи інші учні устада, яких інакше як членів родини не сприймають. Вони займаються співом почергово з Учителем та спостерігають за навчальним процесом інших учнів або допомагають у побутових справах. Упродовж дня в різний час у будинку збираються й інші відвідувачі: музиканти-колеги і друзі Машкура Алі.

Як близькі друзі, так і колеги-ґуру з Академії зазначають про надзвичайно позитивний і толерантний темперамент Машкура Алі. Попри певні проблеми зі здоров'ям (хворіє на цукровий діабет), активну виконавську діяльність в Індії та за її межами, постійну зайнятість з учнями, він часто жартує і посміхається. На час особистого знайомства з Машкуром Алі в Колкаті під час проведення експедиційного дослідження 2009 року, співцю виповнилося 54 роки. Він середньої комплекції, завжди гарно й охайно вдягнений у традиційний одяг мусульман

[1] Дещо більше про цього молодого співця див.: [9, с. 201–203].

Індії – "шальвар каміз" – вільні довгі штани і вільного крою туніку до колін. Любить носити прикраси, зокрема, персні з коштовними каміннями, і знає символіку багатьох із них. Кожен із його перснів має певне значення для співця. Машкур Алі вважає себе віруючим мусульманином, але зізнається, що йому бракує надзвичайної відданості релігії та дотримання усіх строгих канонів, як це притаманно більшості його видатних родичів. Часто в розмовах на теми місцевих традицій та віросповідань неодноразово наголошував на синтезі і трансформації культур у його рідному краї, а також, що його далекі предки були індуїстами, а він схильний називати себе сповідувачем усього різноманіття Індії. Його музична практика, як він уважає, є найважливішим ритуалом і релігією.

Виконавська діяльність Машкура Алі пов'язана лише зі співом. Як співець-соліст він виступає у супроводі саранґі, гармоніуму, одної або двох танпур і табли. На цих інструментах часто грають його учні, родичі або колеги. Сам співець часом приграє собі на сварамандалі, струнно-щипковому інструменті, з яким, зазвичай, фотографується для концертних афіш (див. Додаток 1).

Голосу Кхана, діапазон якого охоплює декілька октав, притаманна сила і глибина звучання. На думку співця, регістр звучання його голосу та насиченість завжди залежить від обраної раґи – ладово-настроєвої основи та бандіша – музичної теми твору. М'якість та певну солодкавість звучання, що є особливістю його родинної традиції, він, зазвичай, показує у вступній повільній частині твору. Різнобарвність голосових даних Машкура Алі Кхана відзначають у своїх рецензіях і знавці гіндустанської співочої традиції, називаючи його "солодкозвучним"[1], "легким"[2], "повнозвучним, гортанним"[3], "спритним, моторним"[4], "контрольованим і сильним"[5].

Основу репертуару співця становить різновид традиційної високої класики кхаял[6]. Добрі голосові дані та досконале володіння різними способами звукової подачі дають змогу співцю долучати до свого репертуару й інші види високої та низької класики гіндустані: дгрупад, дхамар, тарана, таппа, тхумрі, чатуранґ, дадра. Для цих різновидів Машкур Кхан використовує як відомі традиційні раґи (*Яман*, *Міян кі Малхар*, *Пурія Кальян*, *Тоді*, *Бгайраві* та ін.), так і рідкісні види (*Чарукеші*, зокрема). Крім того, співець має особливу шану в музичних колах завдяки володінню "антологією" бандішів – композицій, які успадкував від родичів та вчителів. Його знання цих "музично-словесних інципітів" твору та вміле поєднання їх з різними типами раґ уважають одним із неперевершених у співочій культурі Південної Азії. Причиною цього вміння, а також різножанрового

[1] "Амріта Базаар Патріка".
[2] "Financial Express", 06.07.2009 року.
[3] "Hindustan Times", 03.05.2007 року.
[4] "Bangladesh Observer", 24.05.2001 року.
[5] "Daily Star", 03.06.2001 року.
[6] Детальніше про цей різновид див. [7, с. 158–162].

калейдоскопу його репертуару Машкур Кхан вбачає в безперервному навчанні та спілкуванні з батьком-устадом.

Машкур Алі як виконавець найвищої категорії "А" Всеіндійського радіо та інших національних компаній, як "Доордаршан", зокрема, бере участь у всіх найважливіших музичних програмах, фестивалях та конференціях Індії. Серед найважливіших для нього співець відзначав щорічні фестивалі-зібрання "Сам-мелан" ("Sammelan"), які відбуваються в різних великих містах Індії і присвячуються певній визначній події чи особистості в галузі музичного мистецтва субконтиненту. Як штатний ґуру Академії в Колкаті, Машкур Алі виступає там зі сольними речиталями та презентаціями (музичне виконання з коментарями), які фіксують працівники аудіоархіву цієї інституції. Він часто бере участь у знакових музичних подіях його рідної ґхарани Кірана, які організовують члени музичного товариства "Кірана ґхарана" (Kirana Gharana Music Society), яке функціонує в Делі та об'єднує членів роду, видатних співців і музикантів школи з усієї Індії, а також гостей столиці.

Як чільний представник своєї традиції Машкур Кхан є "посланцем" ґхарани та культури гіндустані загалом поза межами Індії. Зокрема, він щорічно виїздить на різні музичні акції та майстеркласи до Бангладеш та Пакистану. З цією ж місією він майже щороку їде до Північної Америки і найчастіше має виступи та заняття зі студентами в Нью-Йорку.

Окрім того, у різних регіонах Південної Азії Машкур Алі бере участь у музичних вечорах мехфілах у вузькому колі знавців високого традиційного мистецтва та музикантів як рідної, так й інших ґхаран Індії. Такі зібрання є особливими для співця, оскільки присутність обізнаного слухача та відсутність часового ліміту, що, зазвичай, притаманно фестивальним та концертним виступам, дають змогу розкрити всю багатогранність музичного матеріалу, запропонувати нові інтерпретації тої чи іншої раґи, за що Машкура Кхана високо оцінено.

Про визнання високої майстерності Машкура Алі свідчать найвищі нагороди в галузі музики і культури Індії, здобуті протягом тривалого творчого шляху співця. Серед них найцінніші для Кхана: національна нагорода "Сурмані" (1977), отримана в молодому віці, "Кращий співець" від організації "Bharatiya Samskriti Samsad", яка була заснована в час проголошення незалежної Індії і залишається донині одним із найважливіших промоутерів усіх виявів традиційної культури Індії. Знаковими та кульмінаційними для Машкура Алі Кхана стали відзнаки "Бандіш Наваз" ("Майстер бандіша"), 1998 року та "Санґіт Ратна" ("Діамант музичного мистецтва") 2002 року.

Однак найголовнішою своєю нагородою Машкур Кхан вважає талановитих учнів, яких він навчає співу в колкатській Академії понад двадцять років.

Як і батько співця, Машкур Алі є надзвичайно скрупульозним *устадом* і вбачає в цьому одне з головних своїх призначень. У розмові він неодноразово наголошував, що заради важливого навчального процесу він часто відмовлявся

від особистих справ, чи то у професійному, чи в особистому житті. Серед його учнів – стипендіатів Академії, більшість із яких навчаються в Устада протягом 15–20 років – є представники різних віросповідань: мусульмани та індуїсти. Як і для його визначних кіранських попередників, зокрема, Абдула Каріма Кхана, це ніколи не було перепоною в навчанні. Крім цього, співочої справи Машкур Кхан навчає як хлопців, так і дівчат. Щоправда, займається з ними, зазвичай, окремо. Основним підходом у методиці навчання усіх учнів є традиційна система "гурушиш'я парам пара", збереженням і плеканням якої гордиться Академія в Колкаті. Співець переконаний, що лише в близькому індивідуальному спілкуванні з учнем можна досягти високих професійних результатів та навчити його професійної етики. Більшість молодих виконавців, яких зростив Машкур Алі, нині є відомими представниками традиційної музичної культури гіндустані. Це племінники Амджад Алі Кхан та Аршад Алі Кхан, Сунак Чаттопадхяй, Сандіп Бгаттарчарджі та дочка Шагана Кхан, які творять майбутнє ґхарани Кірана в середовищі глобалізованої сучасної доби.

Без сумніву, ці молоді виконавці, як й інші носії традиційної музики зазнаватимуть різнобічних впливів сучасності. Багатьом із них доведеться, як то було і раніше, пристосовуватися до запропонованих обставин. Більш чутливою до них протягом останніх десятиліть стало інструментальне виконавство північно-індійських музикантів, пропонуючи сучасному слухачеві, окрім традиційних форм музикування, й версії ф'южн, поєднання західно-європейського та місцевого інструментарію для виконання класичних раґ тощо. Це водночас привело до багатогранності та універсалізму багатьох із них (виконавців). Втіленням цього стала й *ґхарана* Кірана, представники якої протягом багатовікової практики розвинули, по суті, всі відомі нині види професійної музичної діяльності Індійського субконтиненту: від музикантів-генеалогів до народних професіоналів співців та капелістів та найвищої категорії двірських виконавців [8], а нині – видатних носіїв класичного музичного репертуару. Особисто проведені інтерв'ю під час експедиційного дослідження та аналіз публікованих матеріалів показали, що, попри всі видозміни, що сталися у традиційному виконавстві та були продиктовані сучасністю, саме співці, а особливо ті, що належать до визначних династій, уникають кардинальних змін у своїй практиці та зберігають винятковість своєї професійної діяльності як ту, що дає їм змогу "бути посередниками між людьми і Богом, які завдяки своєму мистецтву піднімаються до небес поспілкуватися з вищими силами" [12, с. 38]. Прикладом такої послідовності своїй справі та всебічного втілення традиції свого роду є один із найпримітніших співців та устадів сучасності у музичній культурі гіндустані – Машкур Алі Кхан.

Список використаної літератури

1. *Грица С.* Мелос української народної епіки / Софія Грица. – Київ : Наукова думка, 1979. – 248 с.

2. *Грица С.* Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів / Софія Грица // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / ред. О. Смоляк. – Київ ; Тернопіль : Астон, 2002. – С. 51–67.

3. *Квитка К.* Об изучении быта лирников / Климент Квитка // Квитка К. Избранные труды. – Москва : Советский композитор, 1973. – Т. 2. – С. 327–345.

4. *Квітка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту : збірник Історично-Філологічного Відділу / Климент Квітка. – 1924. – № 13 : Праці Етнографічної Комісії. – Вип. 2. – 114 с.

5. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ : Наукова думка, 1969. – 595 с.

6. *Колесса Ф.* Українська усна словесність / Філарет Колесса. – Львів : Накладом фонду "Учітеся, брати мої", 1938. – 645 с.

7. *Коломиєць О.* До питання про поняття "ґхарана" у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Львів, 2009. – Вип. 9. – С. 151–166.

8. *Коломиєць О.* Засновники стильової школи ґхарани Кірана у контексті системи носіїв професійної музичної культури усної традиції гіндустані / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Львів, 2014. – Вип. 14. – С. 223–238.

9. *Коломиєць О.* Система "ґуру-шиш'я парам пара" як критерій пізнання та збереження традиції у контексті професійної музичної культури Гіндустані (на прикладі ґхарани Кірана) / Ольга Коломиєць // Тези доповідей міжнародної наукової конференції "XIV сходознавчі читання А. Кримського" / Нац. акад. наук України, Ін-т сходознавства ім. А. Ю. Кримського. – Київ, 2010. – С. 195–198.

10. *Маціївський І.* Традиційний музичний професіоналізм на перехресті доцентрових тенденцій / Ігор Маціївський // Проблеми етномузикології. – Київ, 2009. – Вип. 4. – С. 6–11.

11. *Ошуркевич О.* Лірництво на Поліссі / Ошуркевич О., Рибак Ю. // Лірницькі пісні з Полісся : матеріали до вивчення лірницької традиції. – Рівне : ВАТ "Рівненська друкарня", 2002. – 140 с.

12. *Черемський К.* Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / К. Черемський. – Харків : Атос, 2008. – 248 с.

Стаття надійшла до редколегії 16.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

SINGER'S PORTRAIT: PERSONIFICATION OF KIRANA TRADITION IN MUSICAL CULTURE OF HINDUSTANI STYLE IN MODERN ERA (MASHKOOR ALI KHAN'S OUTLINE)

Olha KOLOMYYETS

Ivan Franko Lviv National University,
Musicology and Choir Art Department,
18/23, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
tel.: +380505513911, e-mail: okolom@gmail.com

For the first time in Ukrainian ethnomusicology the article is dedicated to one of the main nowadays' representatives, who belongs to the famous Kirana lineage of traditional professional singers and musicians in Northern India, genesis of which dates back to the thirteenth century. The article is based on the personal interviews with Mashkoor Ali Khan, his family and relatives, disciples and colleagues during the author's fieldwork in India in 2009, and includes analysis of the published scholarly and periodical works. It examines the main periods and circumstances of the singer's formation, the features of his creative and pedagogical work and the fundamental principles of his musical repertoire.

Mashkoor Ali Khan started his musical training in 1959 with his father, ustad Shakoor Khan – famous Kirana singer and sarangi player – when two of them moved to Delhi from their native town Kairana where Mashkoor was born in 1955. During his *talim* father-ustad was concentrated rather on the singing practice of his son-disciple. One of the reasons was incredibly nice and strong voice of Mashkoor Ali. Young singer received *talim* from his father during all his Delhi period until 1975, the year when his father died. The next, Mumbai period (until 1981) was not long but very fruitful: Mashkoor Ali Khan became a famous singer, he won few important competitions and got to know with many famous musicians and singers of India. In 1981 he was invited to Kolkata, to take part in musical activity of ITC Sangeet Research Academy. Soon after that he became a guru at the Academy. Since then Kolkata became the centre of his professional activity and his home where he still lives till now with his wife, four daughters, his younger brother Mubarak Ali Khan and his nephew-disciple Arshad Ali Khan.

One of the main purposes of Mashkoor Ali's professional life lays in preserving his musical family traditions and lineage. Therefore, a lot of his time he dedicates to his disciples. He started his pedagogical activity when he was 15 and never stopped it, being now considered as one of the best ustads of Hindustani music.

As a performer Mashkoor Ali Khan deals only with singing. He performs as a singer-soloist with an accompaniment of sarangi, harmonium, one or two tanpura, and tabla, that often are played by his disciples or relatives. He can also accompany himself on

swaramandal. The core element of the singer's repertoire is khayal – a kind of traditional high classical music. But, a proper quality of his voice and knowledge obtained during his long time learning and performing also make it possible to include in his repertoire other genres such as dhrupad, dhamar, tarana, tappa, thumri, chaturang, dadra.

Singer's activity and creative personality give grounds to consider him as a representative personification of the tradition's canons in the changeable globalized Indian society of the Modern era.

Keywords: singer, gharana Kirana, Mashkoor Ali Khan, Hindustani, tradition, ustad, high and light classic

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 33–50
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 33–50

УДК 783.2.034“16/18“:781(=16)“20“

СХІДНОСЛОВ’ЯНСЬКІ (ГО́ЛОВНО УКРАЇНСЬКІ) ДУХОВНІ ПІСНІ XVII–XIX СТОЛІТЬ У СЛАВІСТИЧНИХ СТУДІЯХ АХІМА РАБУСА, ПЕТЕРА ЖЕНЮХА ТА ДІТЕРА ШТЕРНА: (короткий аналіз вибраних праць 2008–2015 років)

Юрій МЕДВЕДИК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380679843658, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net
orcid.org/0000-0001-5978-096X

Розглянуто питання досліджень східнослов’янської паралітургійної пісні XVII–XIX століть сучасними представниками славістичних шкіл Німеччини, Бельгії, Словаччини (Ахім Рабус, Дітер Штерн, Петер Женюх). Основну увагу в їх дослідженнях приділено пісням доби Бароко, міжкультурним впливам, лінгвістичній пісенній специфіці пограничних регіонів, особливо карпатському ареалу, українсько-словацьким зв’язкам, почасти українсько-білоруським. Результати досліджень відображені в низці ґрунтовних статей, публікаціях матеріалів, кількох монографіях, оприлюднені у доповідях на конференціях тощо.

Основну увагу звернуто на монографію А. Рабуса, яка значною мірою оперта на результати джерелознавчо-текстологічних монографічних досліджень П. Женюха та Д. Штерна. У статті коротко проаналізовано також основні тези Д. Штерна щодо так званої “про́стої” мови (руської мови), проведено паралелі з дослідницькими напрацюваннями українських лінгвістів, піддано аналізу текст доповіді П. Женюха на XV Конгресі славістів у Мінську (2013).

Наголошено на тому, що у працях згаданих славістів більшість аналізованих пісенних текстів створено українськими авторами. Тому саме з українознавчого погляду автор прагне дати оцінку їхнім вибраним працям, вказати на дискусійність чи помилковість окремих припущень та висновків. Особливо це стосується досліджень П. Женюха.

Детально розглянуто монографію А. Рабуса, яка значною мірою оперта на результати джерелознавчо-текстологічних досліджень П. Женюха та

© Медведик Ю., 2017

Д. Штерна. У статті коротко проаналізовано також основні тези Д. Штерна щодо так званої "про́стої" мови (руської мови), проведено паралелі з дослідницькими напрацюваннями українських лінгвістів, піддано аналізу тексти доповідей П. Женюха на XV Конгресі славістів у Мінську (2013).

Ключові слова: А. Рабус, П. Женюх, Д. Штерн, духовна пісня, паралітургійна творчість, про́ста мова (руська мова), славістика, лінгвістика, термінологія.

З початку XXI століття у словацькій, німецькій та бельгійській славістиці намітилася тенденція щодо дослідження східнослов'янської духовнопісенної (паралітургійної, позацерковної) творчості XVII–XIX століття. Найавторитетнішими дослідниками є Дітер Штерн (Бонн, Німеччина, тепер – Ґент, Бельгія), Петер Женюх (Братислава) та наймолодшого з них – Ахім Рабус (Фрайбург, тепер Єна, Німеччина)[1]. Переважна більшість їхніх праць про цей жанр більшою чи меншою мірою стосуються української духовної пісні (монографії, статті). Власне, вибрані з них і розглянемо. Спершу вдамося до розгляду єдиної монографії, опублікованої упродовж зазначеного у назві статті періоду. Йдеться про монографію професора Єнського університету А. Рабуса [36]. Одразу ж доцільно наголосити, що вона багато в чому оперта на матеріалах досліджень П. Женюха, особливо його фундаментальної монографії про паралітургійну культуру колишньої Мукачівської єпархії XVIII століття [31], а також, зрозуміло, інших дослідників духовної пісні. Оскільки авторові цієї статті вже довелося чимало написати та опублікувати про численні праці П. Женюха [8–9; 12; 14], то у цій статті дозволю собі тільки зупинитися на тексті його мінської доповіді[2]. Рівно ж ця заувага стосується й монографії Д. Штерна [11; 29], до якої раз-по-раз звертається А. Рабус.

[1] Вартими уваги є долучення до цього кола вчених молодого дослідника з Берліна Алєксандра Ноймана, котрий ретельно на джерельно-текстологічному рівні опрацьовує рукописні пісенно-кантові співаники останньої третини XVII – початку XVIII століть, які створені на основі польсько-українсько-білоруського репертуару [32]. Ці рукописи доступні йому завдяки численним повним копіям, що нагромаджені завдяки багатолітнім старанням проф. Ганса Роте, керівником Патристичної комісії Академії наук землі Північної Рейн-Вестфалії (Бонн, ФРН). Тут же складаю слова щирої поваги патріарху німецької славістики, який люб'язно надає копії унікальних рукописів кожному з члені дослідницької групи для опрацювання. Професор Роте є також ініціатором створеної дослідницької групи з питань вивчення східнослов'янської духовної пісні XVII–XVIII століть Див. детальніше: Palaeoslavica. Spiritual songs as collector's items // http://www.slavistiek.ugent.be/Palaeoslavica.

[2] Важлива також його розвідка 2009 року ("Die Relativisatoren im Ruthenischen"), у якій чимало уваги приділено українським бароковим пам'яткам красного письменства авторства Івана Вишенського, Захарія Копистенського, Йоаникія Ґалятовського, Григорія Конисього, Василя Григоровича-Барського та ін. під кутом погляду з'ясування сутності "про́стої мови", так яскраво присутньої в українських "рутенських" духовних піснях тієї ж доби.

Обидва вчені для А. Рабуса поважні авторитети в дослідженні духовнопісенної культури Центрально-Східної Європи XVI–XIX століть, що цілковито відповідає дійсності. А тому під таким ракурсом погляду висловлю деякі роздуми та висновки про аналізовані ними текстові релігійно-мистецькі пісенні надбання, серед якого українська піснетворчість відіграла основну культуротворчу та водночас об'єднуючу роль поміж суспільствами двох різних типів: *Slavia Latina – Slavia Bizantina*.

Передовсім зазначу найважливіше: у монографії А. Рабуса актуалізовано питання дослідження мови східнослов'янських духовних пісень (кантів), так званої "прóстої мови" (руської мови), використовуваної ще від часів Великого князівства Литовського на білорусько-українських землях. Треба зауважити, що для аналізу "прóстої мови" він, в основному, обрав тексти українських духовних пісень, а не кантів, як він їх називав, бо це дещо інше не тільки термінологічно. Для нього вони східнослов'янські, у кращому випадку "рутенські". Тому саме з української перспективи й маю намір повести розмову про дослідницьку працю німецького славіста. До того ж в Україні і сьогодні питання мовної специфіки духовних пісень (кантів) є поки на маргінесі лінгвістики. Водночас заради справедливості варто зауважити, що ті чи інші побіжні екскурси в лінгвістичну специфіку української духовнопісенної поезії XVII–XVIII століть робили чи роблять, але цього замало.

Якщо коротко вдатися до історії предмета досліджень, то до мови українських духовних пісень, і то, радше контекстуально, привертали увагу Іван Франко, Володимир Перетц, Павло Житецький, Володимир Гнатюк, Михайло Возняк, Юліян Яворський, Дмитро Чижевський, Іван Панькевич, Єжи Бартмінський, Михайло Лесів та ін. За період доби Незалежності України спостерігаємо деякі зрушення в розв'язанні цього питання, хоча про системність досліджень ще немає підстав говорити. Приміром, побіжному висвітленню цих питань знайшлося місце у дисертації Ігоря Грималовського [3], у невеличкій, але вагомій з низки поглядів статті Любомира Белея [1], у якій маємо слушні спостереження про мову українських духовних пісень на Закарпатті. Цей лінгвістичний ареал охопив у своїх працях і П. Женюх. До лінгвістичних аспектів при вивченні "Супрасльського Богогласника" вдавався й німецький дослідник Д. Штерн [29]. До речі, його останні публікації теж так чи інакше охоплюють питання лінгвістики [24; 38; 38].

У першому розділі монографії А. Рабуса основна увага прикута до питань соціокультурної та політичної ситуації на так званих, як він пише, "рутенських" землях, мовній специфіці (рутенська "прóста мова"), конфесійній проблематиці. Він із достатньою увагою поставився до питання дослідження, демонструючи при цьому належне знання матеріалу, роблячи логічні та послідовні висновки, принаймні, якщо дивитися на все з німецької перспективи. Згадано тут і про політико-релігійну ситуацію в Польсько-Литовсько-Руській державі XVI століття, і про польську шляхту з покликанням на працю Стефана Фляйшмана про Шимона Будного [29]. Правда, не зайвим було б А. Рабусу та С. Фляйшману залучити до

розгляду й монографію Наталії Яковенко [25] (у їхніх монографіях ця розвідка не згадується). Разом із тим обидва дослідники демонструють завидну обізнаність із новинками української наукової думки.

Та не соціокультурне тло цієї монографії викликає особливе зацікавлення (тут думки викладено зі знанням справи), а мовна проблематика, специфіка та значущість лінгвістичних процесів, які нуртували в ті часи, їх вплив та відображеність у лексиці передовсім українських та білоруських пісень. Зазначу також, що чимало уваги дослідник приділив лінгвістичній полеміці поміж польськими та "рутенськими" авторами стосовно вагомості польської, церковнослов'янської мов, їх придатності до наукових, освітніх та богослужбових потреб, відтак і використанні в творчості.

Цитуючи з розвідки сучасного польського історика Януша Тазбіра роздуми відомого польського єзуїта Пйотра Скарги про слов'янську мову, А. Рабус яскраво змалював зневажливе ставлення до неї, яке у ті часи існувало серед деяких католицьких полемістів. Не зайвим буде тут кілька фраз подати: "Wielce cię oszukali Grekowie, narodzie Ruski, iż ci wiarę ś podając, języka swego greckiego nie podali, ale na tym słowieńskim przestać kazali, abyś nigdy do prawego rozumienia i nauki nie przyszedli... Z słowieńskiego języka nigdy żaden uczonym być nie może [...], popi waszy, gdy co w słowianskim chcą rozumieć, do polskiego się udać muszą po tłumactwo" [36, s. 10]. Натомість Іван Вишенський з пієтетом та притаманною для нього одухотвореністю стверджував: "Так да знает, як словенський язык пред Богом честныйший ест и от еллинскаго и латинскаго" [36, s. 11]. У свою чергу Захарій Копистенський, думки та висновки якого німецький дослідник подає за публікацією Івана Білодіда [2], ще й уточнював: "мает бовім язык славенскый такову в собы силу и зацность, же языку грецкому якобы природне сгласует" [36, s. 12]. Чи не нагадують нам філіппіки П. Скарги наше сьогодення щодо української мови, висловлювані всілякими шовіністами? Як кажуть, історія повторюється, правда, щодо української мови вона має, на жаль, багатосотлітню тяглість… Дарма, що тут проведено паралель між псевдооборонцем греки (радше з в'їдливості) та польської (читай і латини), з одного боку, і старослов'янської мов. Типологічна полемічна модель майже ідентична.

Висвітлюючи у такий спосіб сутність тогочасних полемізувань стосовно мови, її значущість та сучасного тлумачення, соціокультурної вартості тощо, А. Рабус неодноразово підкріплює власні спостереження та ознайомлює німецького (заразом і західноєвропейського) читача з тими чи іншими тезами з праць Івана Огієнка, Юрія Шевельова, Олекси Горбача, Василя Німчука, Борис Ґудзяка, Богдана Струмінського, Данути Бестерс-Дільгер, Міхаеля Мозера, Нікіти Толстого, Даніеля Бунчіча, Андрія Даниленка та ін. Отже, дослідник намагається з різних ракурсів вдатися до осмислення "пр́остої мови", її еквівалентів у науковій лексиці: "староукраїнська мова", "старобілоруська", "западнорусский язык" etc. Зробити це вкрай важко, бо консенсусу серед лінгвістів поки так і не знайдено. Це визнає

і він, побіжно звертаючи увагу на статтю відомого лінгвіста з Житомира Віктора Мойсієнка, помилково при цьому вказуючи у списку літератури її сторінки у "Славяноведении" (не 45–64) [15][1].

Зокрема, В. Мойсієнко зробив спробу огляду вибраної історіографії щодо національно-культурної належності "руської мови" (староукраїнська, старобілоруська), подав квінтесенцію сучасного погляду на проблеми її дослідження мовознавцями як України, так і сусідніх країн, причому не тільки слов'янського світу. Тому він зауважує, спираючись на тлумачення австрійського славіста Міхаеля Мозера, висловлені ним у доволі масштабній розвідці "Что такое простая мова?", що визначення "староукраїнська" та "старобілоруська" мови стосовно "про́стої мови" прийнятні, оскільки вона є етапом у розвитку саме української і білоруської мови [17, с. 223]. Водночас віденсько-мюнхенський славіст у вступних заувагах до згаданої статті зазначає, що "Про́ста мова", є літературно опрацьованим, надрегіональним різновидом білоруської та української мови середнього періоду, що виник на основі спільної "руської" (=українсько-білоруської) ділової мови, яка, навіть виявляючи деякі риси народної української та білоруської мови, відчувала настільки сильний вплив з боку польської мови і польських зразків, що дослідники часто оспорюють саму її "білоруськість" чи "українськість" [17, с. 221].

У цьому ж розділі А. Рабус шмат уваги присвячує щонайрізноманітнішим аспектам розгляду "про́стої мови", її розумінню як книжної української, яка займала рівноправне місце поряд із церковно-слов'янською, внаслідок чого сфера її використання охоплювала культивовані в той час літературні жанри релігійного та світського спрямування. А, "починаючи від віршів Герасима Смотрицького, вміщених у передмові до Острозької Біблії 1581 р., на "про́стій мові" пишуться твори силабічної поезії, т. зв. "вірші", а також перші діалоги, зародки шкільної драми" [17, с. 235–236]. Книжну мову використовували і в поетичних текстах духовних пісень та кантів, про що й постулює А. Рабус у наступних розділах монографії.

Належить зауважити й те, що в монографії фрагментарно зроблено огляд "рутенської" кантової творчості, її "процвітання" в "Юго-Западной Руси", Московії, польсько-литовських землях, Угорській Русі (цьому відведено окремий параграф) [36, s. 70–73]. Географія, як бачимо, широка, але варто було б коректніше локалізувати ці землі. Бо що таке польсько-литовська область (думається передовсім Автор мав на увазі білорусько-литовський регіон) зрозуміло, але що конкретно з цього регіону збереглося важливого в рукописній співаниковій спадщині – не зрозуміло необізнаному читачеві. А має йтися насамперед про

[1] Див. також його докторську монографію: "Північне наріччя української мови в XVI–XVII ст." [16]. Ця праця стала об'єктом критичних зауваг білоруського дослідника Ігаря Клімава [7, с. 57–71]. Зокрема, у ній білоруський дослідник намагається піддати доволі гострій критиці концепцію Івана Огієнка – Василя Німчука – Віктора Мойсієнка та їх послідовника у США Андрія Даниленка про те, що поліський діалект у XV–XVII століттях став основою *руської* мови.

“Супрасльський Богогласник”, про який А. Рабус добре знає, як й інші німецькі дослідники духовнопісенної творчості Центрально-Східної Європи (Д. Штерн, Г. Роте, А. Нойманн).

В одному із невеличких параграфів віддано належне вартості творчих набутків українських авторів, які частину свого життя провели в Москві та петровській Росії: “московський рутенець” (sic!) Данило (Димитрій) Туптало, Теофан Прокопович. Варто було згадати й Єпіфанія Славинецького (якраз його з-поміж тогочасних визначних зайшлих представників української культури, духовнокантової зокрема, й можна назвати рутенцем-московитом). Він, правдоподібно, є автором вельми популярного у другій половині XVII століття канту “Радуйся, радость Твою воспіваєм”, як А. Рабус публікує у своїй монографії за записом у західноукраїнському співанику АСП 233 [36, s. 388–389].

Звернено увагу в монографії й на почаївський “Богогласник” (1790–1791), який став “апофеозом” [36, s. 73] розвитку української духовної пісні, її рукописної та друкованої кодифікації. Відтак за його зразком з’явилися нові рукописні співаники та “Богогласники”, зокрема, як акцентовано в розвідці, й у карпатському регіоні (щоправда, не тільки у ньому). У цьому контексті А. Рабус ретельно опирається на дослідження П. Женюха, поминаючи, щоправда, нерідко праці інших учених, які мають свої погляди та переконання, щоправда, не у всьому тотожні словацькому дослідникові.

Не оминути увагою те, що А. Рабус у монографії уважно поставився й до питання з’ясування суті такого поняття, як “паралітургійність”, “паралітургійна пісня”, про що вже згадувалося. Сьогодні головним адептом цих термінів є П. Женюх. Цей термін використовують і німецькі дослідники (Ганс Роте, Дітер Штерн, А. Нойманн), українські (Ольга Зосім, почасти автор цієї статті). Послуговувався ними також Гай Пікарда (Г. Піхура), англійський дослідник давньої білоруської музичної культури [20, с. 75]. А. Рабус зауважує, що на паралітургійність окремих духовних пісень мимохідь звертали увагу ще І. Франко та М. Возняк [36, s. 76]. Утім, вони не послуговувалися цим визначенням, бо його тоді не існувало, а лише зосереджувалися на окремих пісенних текстах із рукописів та друків, які можна розглядати в контексті урізноманітнення церковно-музичної практики. Таким, приміром, є співаник “Пісні благоговійні” (Почаїв, 1806), у якому на початку опубліковано почергово літургійні та духовнопісенні тексти, можливі для використання під час або після Літургії. Найпослідовніше таке застосування духовних пісень пропагували почаївські отці-василіяни.

У православному богослужінні використання духовної пісні неприйняте. З-поміж німецьких дослідників на це чи не вперше звернув увагу Г. Роте, критикуючи припущення Алєксандр Позднєєва про ймовірне використання православною церквою духовних пісень у часі богослужінь та ще й у кінці XVII століття. Свого часу серед українських дослідників про прийнятність чи неприйнятність духовних пісень у різних конфесійних середовищах писав М. Возняк.

Авторові цієї статті вдалося з'ясувати, що найвиразніше ознаки паралітургійності можна віднайти у лемківських (карпаторуських) текстах духовних пісень, які зафіксовано у рукописних співаниках середини – другої половини XVIII століття. Укладаючи та рубрикуючи пісенний матеріал цих збірників, переписувачі неодноразово вказували на можливе виконання тих чи інших пісень під час Літургій, записували поруч із духовними піснями тексти богослужбових співів, зокрема стихири.

Коли мова зайшла про рукописні співаники, то варто наголосити, що основним для дослідження А. Рабуса став західноукраїнських співаник АСП-233 з фондів ЛННБ ім. Василя Стефаника (90-ті роки XVII століття – перша частина; сердина XVIII століття – друга частина). Поетичні тексти збірника, що датуються різними десятиліттями XVII століття, становлять основу лінгвістичного аналізу дослідника (Кам'янський та Супрасльський "Богогласники", "Шаришський", "Нижньо-Тварозький" співаник, збірники Івана Югасевича та ін., особливо Яна Левиковського (АСП–233). Йдеться переважно про західногалицькі та закарпатські рукописи, виняток – збірник із західнобілоруського м. Супрасля (тепер Білостоцького повіту Підляського воєводства Польщі), який здебільшого укладений на матеріалах галицьких пісень. Утім, не обходить він увагою і збірники з Московії: Q XIV 141; Q LXXXVII; Музейський 1938, 1743, Погодіна 1974 та ін.

Його археографічні пізнання цих пам'яток викликають повагу, відображають методологічну специфіку німецької славістичної школи. Все це зроблено зі знанням справи. Але варто було рівноцінну увагу приділити й східногалицьким співаникам. Можна, приміром, порекомендувати для розгляду "Зарваницький співаник" початку XVIII століття (лиш згадується в монографії) та Івана Пашковського середини цього ж віку. Це збагатило б доказову базу дослідження, дало б інтелектуальну поживу для виваженого погляду на духовнопісенну культуру українців по обох боках Карпат, чи як наші пращури тоді себе називали русинами, а водночас виразно вказало б на спільність репертуару, висвітлило особливості міграційних процесів, лінгвістичні нашарування, особливо діалектні. Все це перспективи майбутніх студій, цінним підґрунтям для яких стане рецензована монографія. Водночас немає жодного сумніву в тому, що йому ці пісенники відомі. Рівень його обізнаності з матеріалами дослідження заслуговує найвищої оцінки. Відзначу в цьому контексті й те, що він у своїй праці послуговується щонайрізноманітнішими матеріалами, які в контексті інтердисциплінарного вивчення духовної пісні мало залучалися. Зверну увагу на те, що вагомим науковим інструментарієм для нього слугували різні дотичні матеріали, як ось рукописний словник Івана Ужевича, відомого українського лексикографа, автора унікальної "Граматики словенської" (1643–1645), вперше опублікованої 1970 року, завдяки Івану Білодіду та Євгену Кудрицькому [21].

Ще одне питання. Українські рукописи та стародруки кінця XVII–XVIII століть ні "співаниками", ні "пісенниками", ні "Богогласниками" до 1791

року не називали! Це у наших західних сусідів (поляків, словаків, чехів, німців) на титульних аркушах наявні слова "спєвнік" та "канціонал". В українській рукописній та едиційній практиці "канціоналів" не існувало, як і титульних аркушів чи передмов до збірників. Наші реалії були скромні, щоб не сказати сумні: вперше друковані світські та духовні тексти пісень опубліковано в чужомовних виданнях (чеські, польські). Симон Тодорський свої переклади з німецькомовних духовних пісень на "типово барокову слов'яно-українську мову" (Дмитро Чижевський) [22, с. 300] друкував у саксонському Галле [23]. Перший же український друкований нотний збірник (Почаїв, 1773) з текстами духовних пісень не зберігся з титульним аркушем [19], тому невідомо чи там було слово "співаник", "пісенник", або ж "канціонал" (це найменш правдоподібно). Радше жодного з цих слів там не було зазначено. З огляду на це немає сенсу називати українські збірники "канціоналами" як з карпатського регіону, так і з інших земель. Можна говорити лиш про визначення "співаник", яке увійшло в наукову практику у часи Михайла Грушевського, Івана Франка, Володимира Перетца та ін., тобто на межі XIX–XX століть.

Попри наявність незначної кількості публікацій українських пісень у друкованих виданнях щодо найдавніших українських рукописних записів духовних пісень, то знову згадаємо про збережений співаник АСП-233 є найдавнішою українською нотною пам'яткою з 90-х років XVII століття. А. Рабус уважає, що у співанику АСП-233 є пісні, котрі відомі з більш давніших московських збірників 60–80-х років XVII століття; вони начебто "поверталися" в українські співаники вже з московських рукописів [36, s. 125–126]. Цю тезу й нині безпідставно тиражують німецькі славісти, хоча вона не відповідає дійсності, бо нічого з московських співаників в Україну, у Східну Галичину не поверталося. Ці тексти в Західній Україні нікуди не зникали і ще десятиліттями служили русинам-українцям на відміну від московитів, до яких вони як прийшли, так невдовзі й пішли, не вкорінилися. Автором цієї псевдонаукової москвофільської концепції є галичанин Юліян Яворський. Потім його "висновок" залюбки промоціював Алєксандр Позднєєв, відтак й інші, серед яких Ганс Роте та його учні.

Методи джерелознавчо-текстологічного дослідження А. Рабуса виразно акцентовані у його "конґресовій" доповіді у Мінську 2013 року. Це виразно унаочнює його стаття [34], що присвячена питанням порівняння вибраних духовних пісень, фіксованих у рукописах та стародруках кирилицею та латинкою ("Пречиста Діво Мати Руського краю", "Нова радість світу ся з'явила", "Іоанна Богослова", "Народился Христос Пан – веселимся"). Також А. Рабус звертає увагу на публікації латинкою текстів українських духовних пісень, які підготував Оскар Кольберґ наприкінці XIX століття. Ці записи зроблені безпосередньо від лірників. У подальшому, в контексті окресленого напряму аналізу транслітераційної практики, варто порівняти й записи Володимира Горленка, Володимира Гнатюка, Михайла Сперанського, які зроблені так само на межі XIX–XX століть, але у різних

українських землях (від Галичини до Кубані), а також білоруських. Особливу увагу треба звернути на записи Порфирія Демуцького [6]. Ось тоді й матимемо більш-менш об'єктивну оцінку цього непростого процесу, який, насамперед, завдячуючи транслітерації латинкою (зазвичай польською графікою), доводить українське чи білоруське коріння записів (друків), оскільки у текстах відображено церковнослов'янську мову української редакції або білоруської.

У цьому ж збірнику є й ґрунтовна стаття словацького дослідника, упорядника видання Петера Женюха [41]. У ній, головно, йдеться про питання вивчення духовної (паралітургійної) пісні в карпатському регіоні. Позаяк маємо справу з текстом виступу на Конгресі славістів у Мінську, то доречно, що частину тексту доповіді присвячено, так би мовити, компендіуму основних Женюхових спостережень та висновків, оприлюднених на сторінках різних праць, але, насамперед, у його масштабній розвідці про розвиток паралітургійної музично-поетичної творчості у Мукачівській єпархії впродовж XVIII–XIX століть [31, s. 37–41]. Зовсім недавно з'явилися чергові, чималі за обсягом, дві монографії [39; 40], а також стаття, присвячені марійній пісенності у Східній Словаччині [41]. Втім, назагал, то ці праці є радше рецепцією сказаного ним у попередніх дослідженнях і мало у чому вносять якусь посутню новизну, однак популяризують у різних варіантах доробок дослідника, зосібна для російськомовного читача, малообізнаного з проблемами політичного русинізму на Закарпатті та Східній Словаччині. Але адепти путінського "русского мира" знайдуть для себе тут чимало приємного, втім, чи науково-справедливого…?! Хоча, попри все, дослідницька праця П. Женюха, репрезентована у цих виданнях, особливо у площині археографічно-джерелознавчій, едиційній, варта високої оцінки.

Що ж до мінської статті шановного словацького колеги, то її можна поділити на кілька важливих аналітичних блоки. Спершу, висловлюючи загальні зауваги методологічного характеру, він слушно наголошує, що терени Східної Словаччини, Закарпатської обл. України, північно-західної частини Румунії (Марморош/Мараморош), північно-східної частини Угорщини і південно-східної Польщі є своєрідним синергетичним "культурним коридором" поєднання двох традицій – візантійсько-слов'янської та латинської [43, s. 7]. Розвиваючи свою думку в площині окреслених координат, дослідник пише: "Хоча традиційний європейський простір розділяється на західний і східний (цей поділ є інспірований релігійно-культурними контекстами), обидва конгломерати Slavia latina і Slavia bizantina є флексибільними та відкритими" [43, s. 10]. Звичайно, що тривала релігійно-культурна взаємодія цих, на перший погляд, різновекторних світоглядних засад у карпатському регіоні, попри все, раз-по-раз ніби перегукується, перетинається, розвивається паралельно одна до другої, формуючи у такий спосіб оригінальний місцевий тип культури в умовах конфесійної розмаїтості, дво (три)- чи більшої лінгвістичної диференціації. Визнає це й П. Женюх, коли стверджує, що "хоча латинська культура і літургійна традиція у Словаччині переважає, однак і візан-

тійська традиція співіснує в культурній свідомості Словаччини" [43, s. 10]. Це доводять численні рукописні та друковані пам'ятки, завдяки яким можна пізнати їх надрегіональну, інтеркультурну та етнічну сутність.

З огляду на це, дослідник пильну увагу намагається приділяти деталізованому розгляду церковнослов'янської лексики та відображення у ній місцевих лінгвістичних впливів (передовсім словакізмів, полонізмів). Матеріалом для його лексикознавчих студій стають рукописні богослужбові книги, співаники XVIII–XIX століть, переписані на теренах історичного Закарпаття. Це важливо, бо мова давніх духовнопісенних текстів, створених як у цьому регіоні, так і привнесених із інших українських земель мало вивчена. І це незважаючи на те, що історіографія досліджень лексики духовнопісенних текстів закарпатського регіону веде свій початок від початку XX століття, тобто від студій першого дослідника рукописних співаників та їх пісень Володимира Гнатюка, відтак Івана Панькевича та інших вчених, зокрема Івана Верхратського, вчителя І. Франка у дрогобицькій гімназії, який зробив значний внесок у вивчення мови лемків, чия релігійна пісня є важливою складовою закарпатського репертуару.

Загострює увагу дослідник і на лексичних грецизмах, що утвердилися в літургійній та церковній практиці: "ікона", "тропар", "стихира", "панахида", "полієлей", "фелон" та низці інших [43, s. 10]. З-поміж них П. Женюх згадує слова "крижма" ("крижмо), яке серед місцевих "віруючих візантійського обряду" вживається в значенні "дарунок, подарунок, який хресний родич дарує своєму хресному при хресті, або по досягненні повноліття" [43, s. 11]. Вживають це слово і на Бойківщині, в регіоні, що сусідить із лінгвістичними межами лемківського говору, одного з говорів південно-західного наріччя (діалекту) [4]. Відомий український мовознавець Олекса Горбач уважав, що цей діалект простягається "уздовж карпатського хребта між п[ів]д[енно] – польським і сх[ідно]-словацьким мовним обширом [у *О. Г.* – "пд.", "сх." – *Ю. М.*], а на "сході […] межує з бойківським та його середущо-закарпатським відповідником уздовж річок Ослави (допливу Сяну) й Лаборця (допливу Ляториці-Тиси)" [5, с. 144].

Завершуючи роздуми методологічного змісту стосовно місцевої закарпатської лексичної специфіки, П. Женюх далі пише, що "мовні, культурні, етнічно-конфесійні, історичні та літературні дослідження регіону Східної Словаччини перебігали в різних періодах із різною інтенсивністю і зазвичай залежали від актуальних суспільно-історичних умов" [43, s. 12], рівно ж зазначене стосується й теренів теперішньої Закарпатської обл. України. Все це так, як зрештою й те, що "Ні мовна, етнічна чи конфесійна строкатість не є джерелом процесів, котрі б призвели до етнічного чи богослужбового напруження" [43, s. 12]. Тут же він висловлюється ще більш виразніше, конкретизуючи свої думки: "в карпатському просторі живуть спільноти словаків, мадярів, українців, поляків, румунів, котрі самі себе і своїх сусідів ясно ідентифікують за посередництвом мовних, історичних, культурних, та суспільно-політичних атрибутів, знаків" [43, s. 13].

У другій половині тексту доповіді увагу привернуто до терміна паралітургійна пісня, місцевих рукописних співаників, атрибутування імен та прізвищ піснетворців, їх походження тощо. Тож, у кількох словах про термінологічні пропозиції словацького вченого варто зупинити увагу, тому що й в Україні до цього визначення вже є сформований науковий (музикологічний) інтерес, зокрема в Ольги Зосім. З-поміж цікавих та логічно виструнчених тлумачень про паралітургійність духовних пісень [43, s. 25–29], зосередимося на одному з них. На його думку, "паралітургійна пісня має звичайну структуру та форму народної пісні, яка отримала елементи типові для пісень, що мають літургійний, а відтак і канонічний, догматичний, доксологічний (тобто, славословний. – *Ю. М.*) та мистецький характер" [43, s. 26]. У контексті "народності" духовної пісні (тут, як видається, варто говорити про середину – другу половину XIX століття) він зазначає, що "паралітургійна пісня має в середовищі віруючих візантійсько-слов'янського обряду в Східній Словаччині особливе визначення – *pišmička, pišnička*" [43, s. 28]. Пісні нерелігійного (світського) характеру називають "*špievanky*" *("spievanky)*" [43, s. 28]. Свого часу це спостереження зробив ще І. Панькевич [33, s. 224].

Подібне народне термінологічне "редагування" відбулося й у загальноукраїнському масштабі, коли різдвяні пісні, спершу у волинському "Богогласнику"[1], відтак у Галичині, а потім в інших українських землях, передовсім на Наддніпрянщині, стали називати "колядками" (світські та духовні), а друковані збірники цих пісень "колядниками" (з другої половини XIX століті, у Галичині, напевно, не без польських впливів, згадаймо термін "колєнди").

Не зайвим буде нагадати, що у XIX століття на Наддніпрянській Україні утвердився термін "псальма" на означення давніх духовних пісень (псалмів, кантів), які співали мандрівні музиканти – лірники та кобзарі. Тобто можна стверджувати, що в добу Романтизму в процесі рецепції давньої барокової духовної пісні поступово відбувся процес переходу до нового термінологічного означення старовинних пісень, співаних на новий лад, почасти у новій музично-поетичній лексичній редакції. До слова, термін "співанки" теж відомий у Західній Україні, хоча вже й дещо застарілий.

Наступною розвідкою збірника доповідей, які виголошували на Конгресі славістів у Мінську, є стаття німецько-бельгійського славіста Дітера Штерна. У цій праці він намагається висвітлити питання дослідження впливів візантійсько-слов'янської гимнографії на "рутенську" (українсько-білоруську) духовну пісню XVII–XVIII століть, заявляючи одразу ж і про те, що й польсько-католицькі джерела не стали "чужорідним тілом" у ній (38, [s]. 37). Звернення до візантійської

[1] Щоправда, у "Богогласнику" (Почаїв, 1790–1791) використано термін "колядка" у негативному розумінні, як тексти небогоугодні. Перед широковідомою піснею "Дивная новина" розпочинається черговий підрозділ різдвяних пісень із такою приміткою: ("Ініия пісні на Рождество Ісус Христово. Вместо не богоугодних обичних коляд, простшим півцем служащия")

гимнографічної спадщини виразно простежується на різних рівнях, зокрема, й на інципітному. Основним матеріалом для дослідження у цій розвідці є музично-поетичні тексти почаївського "Богогласника" [26] та "Супрасльського Богогласника", якому він присвятив окрему фундаментальну працю [29].

Говорячи про кант, Д. Штерн трактує його як різновид релігійної літератури (Devotionalienliteratur), що репрезентує народне Бароко (Volksbarock). Тут же виокремлює важливих представників східнослов'янського Бароко – Петра Могилу, Сім'яона Полацкі (Симеона Полоцького), Каріона Істоміна, Димитрія Ростовського, Єпіфанія Славинецького [38, s. 39]. Дослідник має слушність, коли заявляє, що на ранньому етапі "барокової модернізації" було важко долати стереотипи творчого мислення попередніх історико-культурних світоглядних та творчих засад, а тому необхідно було у перехідному періоді послуговуватися старовинними візантійсько-слов'янськими літургійними джерелами.

Для підкріплення своїх висновків Д. Штерн проаналізував тексти знаних двох співаників – Супрасльського та Почаївського "Богогласників". Оскільки рукопис та стародрук мають у своєму репертуарі не тільки "рутенські" пісні, але й польськомовні та латиномовні, в загальній сумі для джерелознавчо-текстологічного аналізу Д. Штерн обрав 396 текстів. Висновок, який отримав дослідник дуже цікавий: тільки 5 % пісень створені на основі використання та творчої інтерпретації інципітів гимнографічних текстів – ірмосів, канонів, тропарів, кондаків та особливо стихир" [38, s. 40–46]. Не можна забувати і про акафіст, вплив якого на розвиток духовної пісні дуже помітний, про що писав І. Франко, а сьогодні, приміром, стверджує у своїй роботі Д. Штерн на прикладі пісні "Хвалят тя блажище, Пречистая Дівице" [38, s. 46–47].

Третій розділ його статті присвячено розгляду марійної (богородичної) духовної поезії (пісні) у зв'язку з візантійською гимнографією. Звернуто увагу на своєрідну лексичну пам'ять, що більшою чи меншою мірою проявляється у духовних кантах та піснях XVII–XVIII століть. У цьому зв'язку Д. Штерн покликається на один із висновків Вікторії Колосової, яка вважала, що підвалини розвитку східнослов'янської пісенності доби Бароко закладали ще в період розвитку гимнографічної творчості Київської Русі. Всі ці висновки німецько-бельгійського дослідника супроводжуються численними прикладами, паралелями з грецькими та давньоруськими лексичними зворотами, щедро використовуваними бароковими піснетворцями [38, s. 50–55]. Тут же він акцентує увагу й на "репертуарі епітетів", котрими повсякчас послуговувалися при створенні богородичних пісень.

Наступний підрозділ Штернової розвідки стосується мовної специфіки кантів та пісень, зокрема "пр́остої мови" та значущості у її функціонуванні польських впливів, кореспондування лексики духовнопісенних текстів із літургійною церковно-слов'янською мовою, еллінськими впливами, польською мовою та традиціями латинської гимнографії, зосібна текстами, перекладеними на церковнослов'янську та книжну українську мову ("пр́осту мову"). Почасти в контексті мовних аспектів

обговорено й питання придатності духовнопісенних текстів для катехизації, їх доступності, зрозумілості для реципієнта. Всі ці аспекти дослідження потребують подальшої мовознавчої, інтердисциплінарної, зосібна етносоціальної оцінки, як і погляд на духовнопісенну спадщину в контексті "банального націоналізму" (Майкл Біллінґ) [26].

Сфокусованість Д. Штерна на "рутенську" духовнопісенну спадщину (у моєму розумінні українську, або українсько-білоруську) крізь призму філософських засад Майкла Біллінґа, можна вважати оригінальним інтелектуальним ходом дослідника, оскільки поле наукової роботи дійсно не поле футбольне з неодмінними клубними стягами, сліпою вірою фанів у власну та клубну значущість, символізуючу "войовничий націоналізм". З іншого боку, й у площині такої собі "банальності" не все так просто, бо легко скотитися в наукових екскурсах до «банального космополітизму"… Духовна пісня є доволі придатним інтелектуальним матеріалом для цього. Втім, останнє не стосується концептуальних засад наукової методи та переконань німецького славіста Д. Штерна, який живе та працює у столиці Фландрії.

Підсумовуючи сказане щодо дослідницької праці згаданих дослідників, варто сказати, що вони зробили помітний крок уперед стосовно студіювання духовної пісні, зосібна в контексті взаємозв'язку паралітургійно-літургійному (*Sacrum – Profanum*), міжкультурному (*Slavia Latina – Slavia Bizantina*), лінгвістичному, історико-культурному, а також етносоціальному. На всіх цих шляхах досліджень ще чимало незораного поля, а, отже, доцільно сподіватись цікавих ракурсів наукової праці та нових результатів, зокрема й у межах німецько-українсько-словацько-бельгійського дослідницького Проекту "Spiritual songs as collector's items", про що згадано у примітці на початку статті.

Стаття надійшла до редколегії 14.06.2017
Прийнята до друку 25.06.2017

Список використаної літератури

1. *Белей Л.* Українсько-словацьке етномовне пограниччя та окремі найновіші тенденції у його вивченні / Л. Белей // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2008. – № 12. – С. 70–73.

2. *Білодід І.* Києво-Могилянська академія в історії східнослов'янських літературних мов: нариси з історії української літературної мови / І. Білодід. – Київ : Наукова думка, 1979. – 197 с.

3. *Грималовський І.* Мова української духовної поезії XVIII – початку XIX століття / автореф. дис. … канд. філол. наук. І. Грималовський. – Чернівці, 2006.

4. *Гриценко П.* Лемківський говір / П. Гриценко // Українська мова. Енциклопедія. А–Я. – Київ : Українська енциклопедія, 2000. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/ukrmova/um172.htm

5. *Горбач О.* Лексичні словакізми в південно-лемківських говірках трьох сіл у Східній Словаччині (Пряшівщині). Текст доповіді, читаний у Братиславі 3. IX.1993 р. / О. Горбач // Горбач О. Лексикографія й лексикологія. Зібрані статті. – Мюнхен : Український вільний університет, 1993. – Вип. 12. – С. 145–148.

6. *Демуцький П. Д.* Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / упоряд., покажчик О. Савчук; передмова О. Богданова та Ю. Медведика, інципітарій текстів Ю. Медведик, прим. О. Геращенко, Ю. Медведик, уклад. бібліогр. П. Андрійчук. – Харків : Видавець О. О. Савчук, 2012. – 310 с. ; 39 іл.

7. *Клімаў І.* Да пытання пра палескы тып ў супольнай літаратурна-пісьмовай мове беларусаў і ўкраінцаў XIV–XVIII ст. / І. Клімаў // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2010. – № 22 (I). – С. 57–71.

8. *Медведик Ю.* Віднайдений Шаришський співаник – цінна пам'ятка українсько-словацько-польських культурних взаємин XVII–XVIII століть / Ю. Медведик // ЗНТШ. – 2009. – Т. CCLVIII. – С. 441–454.

9. *Медведик Ю.* Духовнопісенна культура Мукачівської єпархії у дослідженнях Петера Женюха / Ю. Медведик // Калофωνіа : наук. зб. з іст. церковної монодії та гимнографії. – 2010. – Ч. 5. – С. 174–197.

10. *Медведик Ю.* Еволюція німецьких славістичних студій над українською духовною піснею XVII–XVIII ст. / Ю. Медведик // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2010. – № 3 (8). – С. 106–120.

11. *Медведик Ю.* Современные немецкие славистические исследования восточнославянского барочного духовнопесенного творчества (конец XX – начало XXI вв.) / Ю. Медведик // Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina / Festgabe für Hans Rothe zum 80. Geburtstag / під ред. D. Christians, D. Stern, V. Tomelleri. – München; Berlin : Verlag Otto Sagner, 2008. – S. 412–431.

12. *Медведик Ю.* Українська та східнослов'янська барокова духовна пісня у дослідженнях сучасних західноєвропейських славістів / Ю. Медведик // Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Серія "Мистецтвознавство". – Івано-Франківськ, 2011. – Вип. 21–22. – С. 125–129.

13. *Медведик Ю.* [Рецензія]: Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. – Köln–Weimar–Wien: Böhlav, 2000. – 689 s. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen : N. F., Bd. 29) // Калофωνіа. – Ч. 2. – Львів : Вид-во УКУ, 2004. – С. 324–327.

14. *Медведик Ю.* [Рецензія]: Kyrillische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert. Cyrilské paraliturgické piesne. Cyrilská rukopisná spevniková tvorba v bývalom Mukačevskom biskupstve v 18.–19. storočí. Hg. Peter Žeňuch. [Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. N.F. Reihe B: Editionen, Bd. 23] // ЗНТШ. – Львів, 2009. – Т. CCLVIII. – С. 562–565.

15. Пісні до Почаївської Богородиці. Перевидання друку 1773 року / Транскрипція, коментарі і дослідження Юрія Медведика. – Львів : Місіонар, 2000. – 149 с. – (Серія "Історія української музики" ; вип. 6: Джерела).

16. *Мойсиенко В.* Этноязыковая принадлежность "руськой мовы" во времена Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой / В. Мойсиенко // Славяноведение. – 2007. – № 5. – С. 45–64.

17. *Моісеєнко В.* Північне наріччя української мови в XVI–XVII ст. / В. Моісеєнко : дис. … доктора філол. наук. – Житомир, 2006. – 567 с.

18. *Мозер М.* Что такое "простая мова?" / М. Мозер // Studia Slavica Nungaricae. – 47 / 3–4. – 2002. – С. 221–260.

19. *Передрієнко В.* Формування української літературної мови XVIII ст. на народній основі / В. Передрієнко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 143 с.

20. *Піхура Г.* Царкоўная музыка на Беларусі. Частка II. Паліфонія / Г. Піхура // Божым шляхам: двумесячны часапіс беларускае рэлігійнае думкі. – Лондон, 1963. – Год. XII. – № 84. – Травень-червень. – С. 7–8.

21. *Ужевич І.* Граматика слов'янська І. Ужевича [Паризький рукопис. Аррaський рукопис] / І. Ужевич / Підготували до друку і вступ. ст. І. К. Білодід і Є. М. Кудрицький ; пер. латин. тексту на укр. мову, примітки Є. М. Кудрицького. – Київ : Наукова думка, 1970. – (Серія "Пам'ятки української мови XVII ст.").

22. *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / фахове редагування і передмова М. Наєнка / Д. Чижевський. – Тернопіль МПП "Презент", 1994. – 480 с.

23. *Чижевський Дм.* Українські друки в Галле / Д. Чижевський. – Краків; Львів : Українське видавництво, 1943. – 30 с. – (Українська Книгознавча Бібліотека ; ч. 8).

24. *Штерн Д.* Духовные канты в отношении к славяно-византийской гимнографии / Д. Штерн // Pegasus Oost-Europese Studies. – Vol. 21. – 2013. – С. 145–170. – (Belgian contributions to the XV international congress of Slavists).

25. *Яковенко Н.* Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст. (Волинь і Центральна Україна) / Н. Яковенко. – Київ : Наукова думка, 1993. – 416 с.

26. *Billing M.* Banal Nationalism / M. Billing. – London; Thousand Oaks; New Delhi : Sage Publications, 1995. – 200 p.

27. *Bogoglasnik*. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. – Köln-Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2016. – Band 1: Facsimile. – 602 S; – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2016. – Band 2: Darstellung. – 432 S.

28. Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Zýpadom / Ed. Peter Žeńuch. – Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2013. – 130 s.

29. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften. Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern [Bausteine

zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B: Editionen, Bd. 16]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2000. – 767 S.

30. *Fleischmann S.* Szymon Budny. Ein theologisches Portrait des polnisch-weißrussischen Humanisten und Unitariers (ca. 1530–1593) / S. Fleischmann. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2006. – 278 S.

31. Kyrillische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert. Cyrilské paraliturgické piesne. Cyrilská rukopisná spevniková tvorba v bývalom Mukačevskom biskupstve v 18.–19. storočí. Hg. Peter Žeňuch. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2006 – 982 S.

32. *Neumann V.* Polnische Kirchenlieder in Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts. Kommentierte Textedition der Liederhandschrift Pogodin Nr. 1974 aus der russischen Nationalbibliothek / V. Neumann. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2016 (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge; 31). – 547 S.

33. *Paňkevyč I.* Pieseň na Podkarpatské Rusi // Podkarpatská Rus / [Ed. J. Zatloukal] / I. Paňkevyč. – Bratislava : Klub přiátel Podkarpatské Rusi, 1936. – S. 115–125.

34. Rabus A. Besonderheiten der Alphabetsverwendung und der Medienabhängigkeit bei paraliturgischen Liedern / A. Rabus // Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Zýpadom / Ed. Peter Žeńuch. – Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2013. – S. 95–108.

35. *Rabus A.* Die Relativisatoren im Ruthenischen / A. Rabus // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 74. – 2009. – S. 155–168.

36. *Rabus A.* Die Sprache ostslavischer geistlicher Gesänge im kulturellen Kontext / A. Rabus. – Freiburg : Weiher - Freiburg I. Br., 2008. – 401 S. [Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. – T. LII].

37. *Stern D.* Geistliche Lieder zwischen Sakralität und Vernakularität: Norm und Variation in der Prosta Mova (A. Rabus. Die Sprache ostslavischer geistlicher Gesänge im kulturellen Kontext. Freiburg i.Br. 2008) / D. Stern // Welt der Slaven-Halbjahresschrift fur Slavistik. – 2013. № 58(1). – S. 184–208.

38. *Stern D.* Tradition und Traditionalismus im Konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinischen-slavischen Hymnographie / D. Stern // Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Zýpadom / Ed. Peter Žeńuch. – Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2013. – S. 37–66.

39. *Žeňuch P.* Источники византийско-славянской традиции и культуры в Словакии. Pramene k byzantsko-slovanskej tradícii a kultúre na Slovensku / P. Žeňuch. – Roma; Bratislava; Košice : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2013. (Monumenta Byzantine-Slavica et Latina Slovaciae IV). – 480 s.

40. *Žeňuch P.* K dejinám cyrilskej písomnej kultúry na Slovensku / P. Žeňuch. – Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2015. – 176 s.

41. *Žeňuch P.* Mariánske paraliturgické piesne v cyrilských spevníkoch na Slovensku z 18. – 20. storočia / P. Žeňuch // Bohorodiča v kultúrnych dejinách Slovenska / eds. P. Žeňuch, P. Zubko. – Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2014: – S. 163 – 199.

42. *Žeňuch P.* Medzi Východom a Západom. Byzantsko-slovanská tradicia, kultúra a jazyk na Východnom Slovensku / P. Žeňuch. – Bratislava : VEDA Vydavatel`stvo Slovenskej Akadémie Vied, 2002. – 286 s.

43. *Žeňuch P.* Tradícia, jazyk, identita a kontexty byzantsko-slovanskej kultúry pod Karpatmi / P. Žeňuch // Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Zýpadom / Ed. Peter Žeňuch. – Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej Akadémie Vied, 2013. – S. 7–36.

EAST SLAVONIC (MAINLY UKRAINIAN) PARALITHURGICAL SONGS OF THE 17TH – 19TH cc. IN THE INTERDISCIPLINARY STUDIES BY D. STERN, P. ŽEŇUCH, A. RABUS (a shot analysis of the selected works of 2008 – 2015 years)

Jurij MEDVEDYK

Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
19, Valova str., L'viv, 79008, Ukraine
tel.: +380679843658, E-mail: jurij_medvedyk@ukr.net

In the article presents problems of evaluation of the present state of the interdisciplinary science on East Slavonic, primarily Ukrainian, paraliturgical works of the XVII–XIX cc. In particular, it has been noted, that during 2008–2016 thanks to Dither Stern (Bonn – Berlin, now working in Gent, Belgium), Achim Rabus (Freiburg – Jena), Wladimir Neumann (Berlin) and Peter Żenuch (Bratislava) a considerable breakthrough in the investigation of East Slavic sacred songs sacred was achieved. The author`s article draws a special attention to the fact, that the majority of these song texts were written by Ukrainian authors. That is why the author wants to evaluate selected works by the specialists in Slavic studies from Germany, Slovakia and Belgium. Each of the aforementioned researches has significant achievements in the study of sacred songs (monographs, articles, publications etc.). However, the authors of this article does not consider their views convincing enough, primarily from the viewpoint of Ukrainian scholars, first of all, this concerns P. Żeňuch studies, who treats the achievements of

Ukrainian sacred songs in the area of historical Transcarpathia in favor of the Slovak culture of Christians of Byzantine rite (Orthodox and Uniates). This discussion, was continued in the work of the XVth congress of Slavic studies specialists in Bratislava.

A lot of attention is paid to the songs of Baroque epoque, international influences, and linguistical peculiarities of the provincial regions, especially of the Carpathian region, and, more exactly, to the Ukrainian-Slovac links, and, partially, to the Ukrainian-Byelorussian links. The conducted researches are reflected in a number of fundamental articles, other publications, several monographs, which were publicized at a number of conferences.

The principle attention is paid to the monograph of A. Rabus because it is simultaneously the reflexion of the scientific results of Achim Rabus, Peter Żenuch, Dither Stern.

In the article D. Stern is basic theses on the so-called “simple” language. Are analyzed, and the parallels with the Ukrainian linguists researches.

Keywords: sacred songs, Eastern Slavic paraliturgical culture, manuscripts, Transcarpathia, Ukraine, Bohohlasnyk (Pochaiv 1790–1791), D. Stern, A. Rabus, P. Żenuch, J. Medvedyk.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 51–59
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 51–59

УДК 783.2.071.1Леонтович М.(477)”18”

ДУХОВНА СПАДЩИНА МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА (ДО 140-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Оксана МЕЛЬНИЧУК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380673535735, e-mail: meloksa18@gmail.com

Розглянуто значення духовного жанру у творчості геніального українського композитора Миколи Леонтовича. Ця частина творчого доробку композитора через ворожу до церкви державну ідеологію була штучно вилучена з повсякденного музичного життя і невідома для поціновувачів сакральної музики. З часів незалежності України бажання зрозуміти та оцінити комплексно основні засади його композиторського стилю, зокрема, у духовних творах, вилилась у низку досліджень.

Проаналізовано особливості музичної мови колядок і щедрівок, Херувимських, псальмів і кантів, стародавніх піснеспівів та їх значення у підготовці до написання композитором вагоміших у професійному значенні духовних композицій. Зосереджено увагу на інтонаційних і фактурних рисах композиторського стилю одного з перших в українській музиці хорового циклу під назвою “Молебен благодарственний Господу Богу” авторства Миколи Леонтовича. Інтенсивне опрацювання митцем духовних піснеспівів підвело його до написання Літургії св. Іоанна Златоустого, що стало вінцем духовної творчості композитора і вагомим явищем у розвитку української духовної музики.

Ключові слова: Микола Леонтович, духовні твори, народна релігійна творчість, Подячний молебень, Літургія.

Микола Леонтович… Шкільний учитель співів, диригент аматорських хорів, який силою свого композиторського таланту ось уже століття спонукає цілий світ захоплено говорити про себе! Після виконання студентським хором Київського університету під орудою О. Кошиця 26 грудня 1916 року його знаменитого “Щедрика” слава його як непересічного композитора розпочала свою ходу. С. Людкевич писав: “…коли б Леонтович не написав нічого більше, як тих кілька мініатюр для хору, як “Щедрик”, “Дударик”, “Ой пряду”, “Козака несуть”, “Зайчик” чи

© Мельничук О., 2017

ще деякі, його значення в історії української хорової музики було б раз назавжди запевнене" [12, с. 64].

Автор понад 150 обробок народних пісень, оригінальних творів на вірші сучасних поетів, незавершеної опери за казкою Б. Грінченка "На русалчин Великдень" М. Леонтович творив і у царині духовної музики. Це понад 50 хорових творів, які через ворожу до церкви державну ідеологію були штучно вилучені з повсякденного музичного життя і "забуті" для поціновувачів сакральної музики [4, с. 4]. І тільки від часу незалежності України живий інтерес до "забороненого" М. Леонтовича, бажання зрозуміти та оцінити комплексно основні засади його композиторського стилю вилилися у низку досліджень провідних музикознавців (А. Завальнюка, М. Дяченка, В. Іванова, М. Юрченка). Вже перше видання духовних творів композитора, яке підготував і видав В. Іванов [8], що ґрунтувалося на віднайдених рукописах композитора, рідкісних склографічних виданнях 20-х років, виданнях діаспори, забезпечило популяризацію його духовної музики, оживило концертне, а згодом і богослужбове виконання його духовних композицій. Згодом, вийшли з друку видання духовної спадщини в упорядкуванні М. Юрченка [3] та М. Гобдича [4]. Літургія та духовні піснеспіви М. Леонтовича стають окрасою репертуару українських хорів і повнокровно звучать як на рідній землі, так і за її межами. Одночасно з цим, продовжуються подальші дослідницькі пошуки в осмисленні творчих здобутків митця. І як результат кропіткої праці вийшла з друку книга А. Завальнюка "Микола Леонтович", де найповніше та історично правдиво представлено матеріали й документи з життя і творчості композитора [5; 6].

Хоровий спів в українському соціокультурному просторі завжди існував як складова релігійного й мистецького буття держави. А релігійно-духовна культура для населення була нормою буття. М. Леонтович зростав в атмосфері релігійної обрядовості та церковного піснеспіву, що не могло згодом не позначитися на подальшій композиторській творчості. Його дід та батько (рід Леонтовичів сягає XVIII століття) були високоосвідченими священиками з професійною підготовкою [10, с. 210]. Подальше знайомство і захоплення церковною музикою поглиблювалося під час навчання у Шаргородському початковому духовному училищі (1988–1892) та Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892–1899). Перші спроби гармонізації духовних піснеспівів М. Леонтовича відбуваються в роки навчання у семінарії, де він вивчав теоретичні підгрунтя церковної музики у досвідченого педагога, вихованця Регентських класів Петербурської хорової капели Ю. Богданова, паралельно апробовуючи їх у роботі зі семінарським хором [2, с. 10].

Цікаво, що у ранніх церковних творах він дотримувався традиційного православного канонічного співу, багато в чому нагадуючи твори Д. Бортнянського, М. Березовського, О. Архангельського. Це свідчення того, що в цей період М.Леонтович активно ознайомлювався із творчістю цих композиторів. Подальше вивчення духовно-хорової спадщини представників "золотої доби" відбувалося у

час навчання на музичних навчальних класах Петербурзької хорової капели під керівництвом композиторів і теоретиків С. Бармотіна (теорія музики, гармонія, поліфонія), О. Пузерєвського (хорове виконавство) та ін., де композитор, оволодівши потрібними музично-теоретичними та диригентськими знаннями, у 1904 році успішно склав іспит та отримав звання регента церковного хору.

У подальшій своїй творчості композитор зумів не тільки продовжити славні традиції українських композиторів XVII–XIX століть у використанні народнопісенних інтонацій у церковному співі, а й глибше розвинути елементи української національної мелодії.

Більшу частину духовної музики становлять одноголосні церковні мелодії, які, завдяки талановитому опрацюванню композитора, стали сприйматися як самостійні, завершені за образним змістом і формою твори. Через мелодичну наповненість вони стають близькими українському слухачеві, а отже, "справді національними" [2, с. 8].

Розглянемо детальніше духовно-релігійну спадщину митця.

Колядки і щедрівки. На сьогодні їх знайдено сім. У роботі над церковними жанрами він використовував як народні інтонації, так і канонічні наспіви, що побутували в Українській православній церкві, а також створював оригінальні гармонізації у стилі національної духовної музики. Свідченням цього є його найкращі колядки "Що то за предиво", "У нашому дворі" та "Небо і земля", що вважаються "найбільш вдалими" [6, с. 77]. "Дивная новина", "Як на річці", "По горах-горах", написані в гомофонно-гармонічнй манері. У творі "Зібралися вражі сили" автор поєднав гомофонно-гармонічний та народно-підголосковий виклад партитури. Ми бачимо наяність поєднання народних прийомів багатоголосся (заспіви на початку куплету, варіантно-підголоскове проведення теми, паралельний рух голосів в унісон й октавами) і професійних (використання класичних форм гармонізації, антифонне протиставлення хорових звучностей та наявність елементів поліфонізації музичної тканини: імітації, підголосковість, тощо), що є характерною рисою композиторського стилю М. Леонтовича і спостерігається як у його знаних обробках народних пісень, так і в його паралітургійній творчості.

Природну близкість до колядок виявляють кілька *псальмів і кантів* [6, с. 78], які частково були взяті композитором зі збірки "Ліра і її мотиви" відомого фольклориста П. Демуцького. Основними виконавцями кантів і псальмів були сліпі лірники, що співали в повільному темпі, з елементами декламаційності, з "тягучим" супроводом ліри. Це відбилося на характері мелодій та гармонізації цих творів, у яких переважає акордово-гармонічна фактура з епізодичним застосуванням поліфонічних прийомів ("Через поле широкеє", "Потоп", "Од Івана"– для мішаного хору; псальми "Ой горе мені" та "Воскликнем днесь" написані для чоловічого хору) [8, с. 4].

Центральне місце в духовній спадщині М. Леонтовича посіло аранжування *старовинних піснеспівів*. Написані переважно в традиціях кантового стилю, ці

одночастинні за будовою "гармонізації" (як називав їх сам М. Леонтович), орієнтовані на виконання співочими колективами сільських та міських церковних приходів. До ранніх аранжувань належить твір "Світе тихий" (2 твори). Хоча фактура його акордова (відчувається брак творчого досвіду), проте вже наявна певна тенденція до самостійності голосів. "Ангел вопіяше" (2 твори), "Нині отпущаєши" (теж 2 твори) – зразки церковної мелодекламації, можливо, відображення давніх традицій національної церковної музики і, зокрема, нагадують наспіви Києво-Печерської Лаври. До зразків хорового речитативу можна віднести також "Царю небесний", "Бог Господь", "Спаси, Господи", "Тебе, Бога, хвалим" та ін. М. Леонтович обробив незначну кількість церковних піснеспівів, проте кожна з обробок – цінний мистецький зразок його релігійно-духовної творчості, про яку зі захопленням висловився К. Стеценко: "…ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням" [13].

Цілий розділ у духовній спадщині композитора становить серія "*Херувимських*", які у церковній музиці посідають важливе місце. Жоден із українських авторів, які працювали у цьому жанрі, не оминув згадану форму богослужбового співу (Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Вербицький, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Степовий). М. Леонтович написав дев'ять "Херувимських", створивши опоетизований настрій обрядової урочистості, пов'язаної з оспівуванням хвали Богові. Усі вони мають різну будову – від одночастинної (№ 4, 5, 8, 9) до чотиричастинної (№ 6) [8, с. 6]. Аналізуючи фактуру композицій можна зауважити, що композитор переважно дотримується вже вироблених принципів "класичної" чотириголосної гармонізації з чітко визначеними горизонтальними мелодичними лініями. Проте трапляються "ополіфонізовані" "Херувимські" – з імітаційним вступом хорових партій, використанням засобів контрастного багатоголосся, що збагатило музичну мову загалом. Багатство голосових зіставлень, динаміка тональних фарб, інтонаційна виразність допомагає слухачеві створити урочистий настрій.

Із пожвавленням українських національно-визвольних змагань у 1917 році активізувався рух за автономію української православної церкви. В Україні поширюються настрої щодо розриву зв'язків із московським патріархатом і утвердженням незалежної (автокефальної) української церкви. Створено Всеукраїнську церковну раду, яка підготувала і скликала 11 жовтня 1921 року в Києві церковний православний собор, що проголошує створення Української автокефальної православної церкви (УАПЦ). Очільники УАПЦ висунули низку першочергових завдань, що збігалися з основними напрямами українського культурного відродження [3, с. 5]. Микола Леонтович, маючи фахову духовну освіту, увійшов до складу Всеукраїнської православної церковної ради (М. Юрченко подає ще й інші прізвища відомих українських митців, присутніх на І Всеукраїнському православному соборі УАПЦ 1921 року: К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Козицький, М. Вериківський, М. Гайдай, В. Ступницький, С. Дрімцов, П. Демуцький, Г. Давидовський) [1, с. 106]. Одним із пріоритетних положень та завдань була українізація

Служби Божої. Цей процес полягав не тільки у перекладі зі старослов'янської мови на українську богослужбових текстів, а й створення хорових композицій з домінуванням у музичній мові українського національного чинника. За зразок для авторських богослужбових піснеспівів згадана комісія пропонувала обирати паралітургійні твори: канти, псальми, колядки, духовні пісні, які, як вважалося, становили предмет народної релігійної творчості. На цей заклик відгукнулася майже уся музично-хорова еліта як Києва, так і інших регіонів. Богослужбову музику створювали як звичайні регенти, так і знані композитори, серед яких, окрім М. Леонтовича, були К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Козицький, М. Вериківський, О. Кошиць та інші. Як стверджує Л. Корній, саме на цей час припадає більшість його духовних творів – "Літургія", "Подячний молебень", піснеспіви із Всенощної служби, нові твори на тексти "Світе тихий", "Нині отпущаєши", "На воскресіння Христа", "Хваліте ім'я Господнє" [11, с. 6].

Низка прославляючих хорів – "*Молебен благодарственний Господу Богу"* (1919) – як цілісний музичний цикл, був створений в українській музиці вперше. Тут М. Леонтович наслідував композиційні принципи, знайдені у раніше написаних відправах "Вінчань" та "Панахиди" К. Стеценка. Зазвичай, молебень у церковній традиції є богослужінням, яке відправляють з конкретного приводу. За своїм складом воно є різновидом Утрені, здебільшого утвореного з канону та читанням Євангелія, і відображає обряд звернення людей до Бога з проханням дарувати їм милість і благодіяння. Ця хорова композиція складається із номерів: "Царю небесний", "Бог Господь", "Воспою Господеви", "Алілуя". Центральним номером є масштабний, тричастинний хор "Тебе Бога хвалим". А завершує – віватний хор "Многая Лета" (дві редакції). Твір побудований за концертним принципом і нагадує світські оригінальні твори М. Леонтовича ("Льодолом") [1, с. 113]. Послідовність піснеспівів "Молебню" зумовлена канонічними приписами. Композиції побудовані на інтонаціях трансформованих мелодій знаменного, грецького та києво-печерського розспівів, розроблених із використанням гомофонно-гармонічного, акордово-хорального, імітаційно-антифонового та підголосково-поліфонічного викладів. Гармонічна фактура при цьому є пріоритетною, усе ж вона нерідко збагачується поліфонічними прийомами як народного, так і академічного походження.

За висловом Н. Костюк, М. Леонтович у "Молебні" "показує закінчений стильовий результат – високу, богонатхненну духовність, зумовлену осягненням канонічного регламенту та поєднану з художньою довершеністю вислову" [13].

Зразки досконалого прочитання богослужбових текстів – це окремі духовні твори композитора. "Нині отпущаєши" відтворює монастирські традиції чоловічого співу, "Богородице Діво" демонструє простоту і прозорість хорової фактури, декілька "Херувимських" втілюють ліричні грані творчої особистості М. Леонтовича.

Інтенсивне опрацювання М. Леонтовичем духовних піснеспівів підвело його до написання Літургії, що стало вагомим явищем у розвитку української духовної музики.

Циклічний твір М. Леонтовича "*Літургія св. Іоанна Златоустого"* побудований згідно зі структурою традиційного в культовому богослужінні літургічного жанру. Вона складається з піснеспівів, написаних у різний час (аранжувань і оригінальних композицій) та записаних композитором і його семінарським учителем Юхимом Богдановим подільських і галицьких церковних мелодій, та згодом оброблених ним. Відповідно, цикл є стилістично неоднорідним ("Херувимська", "Єдинородний сину", "Достойно є"). У написанні інших оригінальних номерів композитор звертався до традиційних поетичних церковних текстів літургій [6, с. 112]. Митець приніс у жанр глибинну ліричність, витоки якої пов'язані з іменами М. Березовського та А. Веделя, не порушивши при цьому високої соборності богослужіння. Світле відчуття душевного тепла і щирості наповнює літургію від першого до останнього номера. Інтонаційна спрямованість кожного з двадцяти чотирьох хорових мініатюр продиктована художнім змістом ритуальної літургії та канонічною формою проведення Служби Божої. Перше виконання твору відбулося 22 травня 1919 року у Миколаївському соборі Києва і було присвячене заснуванню першої парафії Української Автокефальної Церкви. Сучасники відзначили, що "ця літургія завжди буде одним з найкращих українських церковних творів" [11, с. 9]. На початку 1920-х років "Літургія" М. Леонтовича була популярною в Україні, її виконували в київських соборах. Цікаво, що усі духовні твори композитор написав церковнослов'янською мовою. Відомо, що підтекстовку українською мовою "Літургії" М. Леонтовича зробив К. Стеценко (про це свідчать тексти, написані рукою Кирила Григоровича поверх чистових автографів М. Леонтовича, а також збережена дописка К. Стеценка наприкінці "Достойно є": "…Український текст підкладений мною К.С. 2.02 1921"). Трагічна смерть зашкодила М. Леонтовичу самому зробити мовну редакцію твору, як цього вимагав час становлення української автокефалії [4, с. 4].

У більшості номерів "Літургії" М. Леонтовича спостерігаємо наскрізну музичну форму, яка розгортається переважно в позаметричному викладі нотного тексту. Композитор надав перевагу розгортанню літературного тексту, що призводить до зміни темпу, тональності, фактури [1, с. 113]. Щодо конкретно багатоголосої фактури, то композитор часто звертався до поліфонічних прийомів або форм письма, які йдуть від концертно-хорової музики Д. Бортнянського.

За своєю стилістикою вона увібрала кращі риси української духовної музики, що формувалася впродовж століть: у ній поєднуються й епічна величавість церковної монодії, що проявилась у використанні октавних унісонів ("Єдинородний сину", "Прийдіть…", "Святий боже") і, поряд із цим, контрастні, емоційні зіставлення: solo–tutti–trio ансамблів з використанням віртуозних юбіляцій ("Алилуя"), притаманне концертному стилю українського бароко і класицизму. Досить часто виконуваний "Отче наш" створений автором у манері хорового речитативу. Очевидно, це також "зумовлено безпосереднім зверненням до Всевишнього й розраховано на спів усіма парафіянами" [6, с. 82]. Варто зазначити, що унісон виступає

як символічний елемент одностайності, соборності богослужбового музичного висловлювання. Таку особливу роль він посідає у церковно-музичній творчості більшості представників "Київської школи" першої третини XX століття, будучи одночасно і народнопісенним елементом, і звуковим символом єднання всіх присутніх у храмі. "Художня цінність літургії – у довершенному втіленні давніх форм національної духовної лірики сповідальності" [7, с. 357]. Композиторові вдалося відтворити той трепетний релігійний дух побожних пісень українського народу, що вирізняє їх світлим, радісним колоритом, теплими радісними інтонаціями та щирою релігійністю.

Духовний хоровий пласт М. Леонтовича є цінним мистецьким здобутком української музичної культури, що розкрив глибину та творчу невичерпність національного духу та продовжився у творчості композиторів наступних поколінь.

Список використаної літератури

1. *Гордійчук М. М.* Духовна музика / М. М. Гордійчук // Історія української музики. – Київ : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – 617 с.

2. *Гордійчук М.* Микола Леонтович / Микола Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1974. – 64 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

3. Духовна музика українських композиторів 20-х років XX ст. / упоряд. і редакція М. Юрченка. – Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2004. – 224 с. – (Антологія української духовної музики).

4. Микола Леонтович. Духовні твори / упоряд. М. Гобдич. – Київ : Бібліотека хору "Київ", 2005. – 92 с.

5. *Завальнюк А.* Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження / А. Завальнюк. – Вінниця : Поділля, 2002. – 256 с.

6. *Завальнюк А. Ф.* Микола Леонтович : Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження / А. Ф. Завальнюк. –Видання друге, доопрацьоване і доповнене. – Вінниця : Нова Книга, 2007. –272 с.

7. *Костюк Н.* Микола Леонтович [Електронний ресурс] / Наталія Костюк. – Режим доступу: http://www.parafia.org.ua/mediateka/kompozytory/mykoladmytrovych-leontovych/.

8. Леонтович Микола Дмитрович // Митці України : Енциклопедичний довідник. – Київ : Українська Енциклопедія імені М. П. Бажана, 1992. – 848 с.

9. *Леонтович М.* Духовні хорові твори / упоряд. та вступна стаття В. Ф. Іванова. – Київ : Музична Україна, 1993. – 128 с.

10. *Леонтович М.* Хорові твори / ред. М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1970. – 243 с.

11. Микола Леонтович: Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. В. Ф. Іванова. – Київ : Музична Україна, 1982. – 239 с.

12. Музичний архів М. Д. Леонтовича. Каталог / укладання та вступна стаття Л. П. Корній. – Київ : НБУВ, 1999. – 115 с.

13. Творчість М. Леонтовича : збірка статей / упоряд. В. Золочевський. – Київ : Музична Україна, 1977. – 200 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

THE SACRED MUSIC HERITAGE OF MYKOLA LEONTOVYCH (DEDICATED TO THE 140TH ANNIVERSARY OF BIRTH)

Oksana MEL'NYCHUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Music Studies and Choral Art,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
tel.: +380673535735, e-mail: meloksa18@gmail.com

The importance of church genre in the art of the genius Ukrainian composer Mykola Leontovych is studied in this article. The author of the famous adaptation of the folk song "Shchedryk", known around the globe as "Carol of the Bells", has been admired for a century already. A school teacher, conductor of amateur choirs, the author of more than 150 adaptations of folk songs, original compositions to the verses of modern poets and an unfinished opera, Leontovych was also productive in the domain of sacred music. However, this part of the composer's artistic heritage was artificially removed from everyday musical life and "lost" to admirers of sacred music due to state ideology that was hostile to the church. It is only after Ukraine gained its independence that lively interest to "forbidden" Leontovych and the strive to understand and appreciate the foundations of his composing style in its integrity resulted in a number of research studies. The religious atmosphere and years of studying in clerical educational institutions motivated Leontovych to write sacred compositions. In early church compositions he adhered to traditional orthodox canonical singing under the effect of the works of D. Bortnyansky, M. Berezovsky and O. Arkhanhelsky. In his further creative work the composer managed not only to continue the glorious traditions of the Ukrainian composers of XVII–XIX centuries in the use of folk song intonations in church singing, but also to deeper develop the elements of Ukrainian national melody.

The features of the musical language of carols and shchedrivkas, cherubic hymns, psalms and chants, ancient canons as well as their role in the composer's preparation to creating more important professional sacred compositions are studied. M. Leontovych

was one of the first composers who created the musical cycle in Ukrainian choral music. Using the example of seven choruses of "Thanksgiving to the Lord", intonation and structural features of Leontovych's composing style are analyzed. Intensive adaptation of sacred canons by the composer led him to composing the Liturgy, which became the crown in his sacred oeuvre and an important phenomenon in the development of Ukrainian church music. Preconditions and the importance of Ukrainization of liturgy as well as Leontovych's active role in this process are analyzed. Stylistic analysis of the musical language of parts of the Liturgy is given, demonstrating the domination of the Ukrainian national factor. The intonation of each of the thirty-three numbers is caused by artistic content of the ritual liturgy and canonical form of conducting the Divine Service; it also incorporates the best features of Ukrainian sacred music that formed during centuries.

Keywords: Mykola Leontovych, church compositions, religious folk music, thanksgiving, liturgy.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 60–72
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 60–72

УДК 781.03(4):782.032

ПАРАДИГМИ ОРІЄНТАЛІЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Тетяна МЛАДЕНОВА

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380682672860, mtv_leopolis@ukr.net

Розглянуто впливи музичної культури Сходу на формування і розвиток винятково європейського явища, зокрема "орієнталізм". У діалозі культур Заходу і Сходу проведено ретроспективу музичного орієнталізму від початкового етапу до сучасності. У контексті музично-історичної ретроспективи європейського мистецтва закцентовано діалог з культурами країн Близького Сходу. Результатом контактного діалогу стають імпульси, які походять із Єгипту, Вавилону, Стародавньої Іудеї, Сирії, пізніше – Еллінізованої Греції, з арабського халіфату (Іспанія), а також із Туреччини. Визначені орієнталістичні моделі, що є характерними як для кожного з музично-історичних періодів (Стародавня Греція, Середньовіччя, Відродження), так і для окремих стилістичних напрямів (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, алеаторика): від паралельних уявлень про музичні лади та інтервали, успадкувань сюжетів музично-театрального мистецтва, через впровадження європейцями "моди" на декоративні східні елементи до запозичення інструментарію, засобів музичної виразності, що походять зі Сходу. Все це призводить до переосмислення музичної естетики та трансформації музично-лінгвістичної свідомості. У позначенні парадигм музичного орієнталізму залучені приклади професійного оперного та інструментального мистецтва творчих шкіл Італії, Іспанії, Франції, Німеччини, Угорщини, України, Росії.

Ключові слова: парадигма, семантика, семіотика, орієнталізм, яничарська музика, імпресіонізм, алеаторика.

Сучасний світ є результатом багатовікового історико-культурного розвитку людства. У процесі цього розвитку між, а також усередині поколінь, цивілізацій відбувається постійний інформаційний обмін – культурний діалог. Він є необхідною умовою пошуку істини та процесу творчості в мистецтві. Що стосується музично-історичного процесу, то факт початкового діалогічного розвитку культур

© Младенова Т., 2017

Сходу і Заходу є беззаперечним. Традиційно історія становлення західно-європейського музичного мистецтва сягає часів стародавньої Греції. Проте багато в чому вона йшла за музичною культурою Сходу. Створення епосу, хорової лірики, трагедії, драми, комедії, становлення музично-естетичних поглядів – ось далеко не повний перелік досягнень стародавнього Єгипту, Шумеру, Вавилону та інших давньосхідних цивілізацій. Музичні інструменти пантеону богів давньої Греції фігурували ще в єгипетських папірусах, які дійшли до нових часів з епохи середнього царства (VIII століття до н. ч.). Струнні (ліра, кіфара), духові інструменти (флейта, авлос), шумовий сістр, зображені на фресках давньогрецьких палаців крито-мікенського періоду наявні в єгипетському фресковому живописі періоду стародавнього царства. В умовах музичної культури давньосхідних країн розвивалися також музично-філософські та музично-теоретичні погляди, формувалися вчення про лади та інтервали. Шумери, вавилоняни пов'язували музику з числовою містикою, знаходили взаємозалежність між порами року та інтервалами октави, квінти і кварти. Грецька культура розвинула та збагатила первинно усвідомлені та розроблені в країнах стародавнього Сходу музично-поетичні досягнення, головною особливістю яких є симбіотичне поєднання музики з поезією, танцем, драматичним дійством. Елементи античної драми були закладені ще в містеріях (за висловом Геродота "Страстях") Стародавнього Єгипту. "Страсті" на честь Осіріса та Ізіди (як і грецька драма) мали яскраво виражений демократичний характер і проводилися в 16-ти великих містах Єгипту, збираючи майже все населення. Кожен присутній переживав дію, занурюючись у стан партіципації, оплакував померлих близьких, рідних, сподіваючись на їх воскресіння. Особливості демократичної музично-поетичної культури відобразилися і в драматичних виставах Шумеру та Вавилону. Жінки під акомпанемент флейт співали жалібні пісні на честь загиблого юного бога Таммуза. У Вавилоні намічаються і контури майбутнього грецького міфу про Орфея, а саме сходження богині кохання Іштар у пекло на пошуки чоловіка. Характерна деталь: воскресінню мертвих, за переказами вавилонян, допомагає гра на духовому інструменті – флейті. Саме міф про Орфея, який прославляє чарівну силу музики, стає сюжетною основою європейського оперного мистецтва, починаючи з флорентійської камерати (1580 року). На сюжет "Орфея" створено понад 50 опер. Серед них: "Еврідіка" Я. Пері і Дж. Каччіні, "Орфей" К. Монтеверді, оперна дилогія "Орфей" Р. Кайзера, "Орфей і Еврідіка" Дж. Царліно та І. Фукса. Після реформаторського "Орфея" К. Глюка були створені опери І. Наумана, Й. Гайдна. З музичних втілень теми Орфея в XVII–XVIII століттях – мелодрама Е. Фоміна; у XX столітті були створені камерна опера А. Казелли "Сказання про Орфея", опера Е. Кшенека "Орфей", опера-мініатюра Д. Мійо "Нещастя Орфея", балет І. Стравінського "Орфей".

Історичні події пізньоантичної доби, зокрема тема завоювань Індії Олександром Македонським – згодом неодноразово знаходила втілення в оперній творчості

європейців: “Поро, король Індії” Г. Генделя, “Поро” К. Глюка, “Клеофіда” І. Хассе, три опери “Олександр в Індії” авторства Ф. Арайї, Б. Галуппі, Л. Керубіні.

Співіснування різних культур є характерним як для елліністичної Греції, так і для музичного життя Римської імперії. Змішання східної та грецької цивілізацій призвело до еклектизму не тільки в живопису та архітектурі, але й у музичній творчості: виконання пантомім відбувається в супроводі інструментального ансамблю, в якому беруть участь кіфареди з Греції, віртуози з Сирії та Вавилону, співці з Александрії, андалузькі танцівниці з кастаньєтами.

У процесі формування культури раннього середньовіччя важливим виявився шлях нової релігії – християнства, що поширюється зі Сходу, з елліністичної Іудеї, через Єгипет, Сирію, Вірменію. Ранньохристиянська музика успадкувала прийоми псалмодії з ритуального співу стародавньої Іудеї: “Виявляється, що єврейська літургічна музика має дуже близьке споріднення з григоріанським співом західної церкви” [8, с. 398]. Мелізматичний склад релігійних монодій (наприклад, широко розспіваних аллілуй) походить з корінних мелізматичних музичних традицій Сирії, Вірменії, Єгипту. Виконавські традиції християнського співу – антифон і респонсорій – склалися також на основі східних зразків. Весь накопичений раннім християнством культовий музичний матеріал згодом стає основою як східної (православної), так і західної (католицької) літургії. Своєю чергою музичне мистецтво католицької церкви, яка свого часу призвела до негації східної мелодичної мелізматики, формує професійну загальноєвропейську музичну культуру, диктуючи жанри композиторам провідних творчих шкіл епохи Ренесансу. Всередині епохи народжується опера. Саме в розвитку цього жанру ми можемо спостерігати за рекурсією двоєдності “захід–схід” з її якісними трансформаціями в музично-творчому процесі.

Яскравим прикладом нівелювання кордонів між Сходом і Заходом є культура Піренейського півострова. Говорячи про становлення іспанської музичної культури, неможливо ігнорувати арабський вплив в іспанській музиці. Загальновідомий факт, що Кордовський халіфат, який існував з 756 по 1236 роки, був потужним культурним центром. При дворі халіфів збиралися вчені, поети, музиканти. “Після того, як Сицилія і Іспанія були завойовані мусульманами у VIII столітті, вони стали центрами мусульманської цивілізації, ... нині точно встановлено, що пісні трубадурів – мусульманського походження, а саме слово «трубадур» походить від арабського кореня, одне із значень якого – «лютніст»” (перекл. – *Т. М.*) [5, с. 9]. На півдні Франції перші прованські поети-трубадури, які багато в чому наслідували традиції арабських музикантів, починають свою активну діяльність наприкінці XI століття. З XIV століття в європейській музичній культурі відбувається асиміляція жанрів іспанської танцювальної музики, популярність якої сягає кульмінації у барокову епоху. Серед такого розмаїття, як сарабанда, пасакалія, хота, сегідилья, хабанера, знаменитий іспанський танець фолія був одним із безумовних лідерів у творчості композиторів. Його мелодію використовували А. Вівальді, Ф. Джемініані, А. Скарлатті, К.-Ф. Е. Бах та ін.

На південному заході Європи, подібно як в арабському світі, виникає культ дами: образ далекої коханої, оспівування щасливого кохання, болю від розлуки. В умовах раннього Відродження в Італії тембри, регістри, співвідношення звучності в інструментальних ансамблях відповідали східній, зокрема арабській, манері використання музичних інструментів (які, до речі, також були запозичені в арабів під час хрестових походів). Успадкування у побудові вокально-інструментальних композицій трубадурів і труверів (а саме, чергування вокального виконання з інструментальним вступом та інтерлюдіями), поступова орієнталізація мелодики (ритмічна свобода, хроматизація) спостерігаються вже у XVI столітті. Найповніше ці ознаки проявились у загальноєвропейському жанрі "мадригал", який відіграв особливу роль у становленні опери.

Ретроспектива оперного мистецтва європейського бароко і класицизму містить безліч прикладів втілення елементів Сходу. Орієнталізація, яка зі самого початку виникнення виконувала суто театрально-декоративну функцію, згодом набуває нових функціональних та семантичних значень. З одного боку, східні персонажі своїми чуттєво-емоційними зовнішніми рисами сприяли підсиленню контрастної драматургії жанру. Щось "неєвропейське" сприймалось як гротескове зі зловіщим або комічним відтінком. З іншого – гуманні вчинки шляхетних правителів Сходу ідеально відповідали етичному спрямуванню жанру опери. Така тенденція спостерігається як в операх-seria, так і в жанрі комічної опери. В основі перших італійських монументальних історичних опер представника неаполітанської школи XVIII століття – Алессандро Скарлатті фігурують сюжети, пов'язані зі Сходом ("Тиберій – імператор Сходу", 1702 року). Історія кохання татарського хана Тамерлана до Астерії, доньки захопленого ним у полон турецького еміра Баязета (за п'єсою Ж. Прадона "Тамерлан, або смерть Баязета", 1675 року і М. Дюма "Візантійська історія"), озвучена в опері А. Скарлатті "Великий Тамерлан" (1706 року). Той самий сюжет у подальшому стає основою для однойменних опер Г. Генделя, Ф. Гаспаріні, Г. Телемана. У комічному ключі вирішена опера К. Глюка на східний сюжет – "Неочікувана зустріч" (1764 року), за п'єсою д'Оренваля "Пілігрими в Мекку". За мотивами казок "1001 ніч" у 1761 році К. Глюк склав комічну оперу "Обдурений Каді". Як зазначив англійський письменник, поет та критик Роберт Грейвс: "Західні вчені, схоже, навіть не знають про те, що популярні казки «1001 ночі» є суфійські за змістом, і що арабська назва цієї книги «Альф ляйля ва ляйля» являє собою закодовану фразу, яка вказує на основний зміст і сенс цієї збірки, і може бути перетворена в іншу фразу – «Джерело оповідань»" (перекл. – *Т. М.*) [5, с. 7]. Після К. Глюка, казки перського й арабського середньовіччя стають джерелом оповідань для музичного світу як Сходу, так і Заходу. Показові в цьому плані комічна опера П. Корнеліуса "Багдадський цирульник" (1858 року), зингшпіль "Абу Гассан" К. М. Вебера (1811 року), симфонічна сюїта "Шехеразада" М. Римського-Корсакова, однойменна вокальна поема М. Равеля.

Починаючи зі XVII століття Європу охопила справжня "східна епідемія" – хвиля інтересу до турецького сходу. Повальне захоплення всім турецьким, як-от кава,

тканини, національні костюми, килими, ювелірні прикраси і навіть тюльпани – все це повністю поглинуло найбільші культурні центри Європи. Усіма цими елементами декорують театральні сцени, які запроваджують моду на східно-турецькі сюжети. В Італії була досить популярна, поставлена в 1610 році, п'єса Просперо Бонареллі "Соліман". Похід турків на Відень знайшов своє відображення в шестиактній драмі Л. фон Лостеля "Кара Мустафа" з музикою І. Франка, створеній 1686 року. Зингшпіль відомого оперного композитора І. Гассе "Соліман" став зразком для багатьох наступних розробок турецьких сюжетів.

Значний розвиток тюркізми отримали в італійській опері-buffa. Першою в цьому жанрі можна вважати "Лагідну рабиню" Дж. Маккарі, прем'єра якої відбулася у Венеції (1744 року). У Франції турецькі сюжетні орієнталізми запроваджені театром "Опера comique", на сцені якого в 1761 році була поставлена опера П. Монсіньї "Обдурений каді" (в 1783 році на цей же сюжет створив свою оперу-буф Х. Глюк). У 1766 році побачила світ опера-buffa "Звільнена рабиня" з музикою Н. Йомеллі. В ній однією з головних сюжетних ліній була втеча зі султанського палацу двох закоханих. А наприкінці XVIII століття німецький драматург Х. Брецнер написав славнозвісне лібрето "Викрадення із сералю", за яким створюють опери такі композитори: І. Андре (1781 року), В. А. Моцарт, (1782 року), К. Діттерс, (1784 року) і Ю. Кнехт (1790 року). П'єса Х. Брецнера спирається на мотиви, неодноразово використані в літературі. Серед її попередників – англійські комічні опери "Полонянка" (1769 року) і "Султан, або наглядач в сералі" (1775 року) А. Бікрстаффа.

Завдячуючи діалогу культур "захід–схід", нові епохи породжують нові семантичні парадигми не тільки музично-поетичного, але й інструментального орієнталізму. Починаючи з XVIII століття відбувається вплив східного інструментарію на оновлення складу європейського оркестру. Яничарська музика, асимілювавшись на іншонаціональному ґрунті, сприяла зародженню цілого напряму в європейській культурі – Janitcharenmusik (нім.). Екзотичні турецькі ефекти відтворювались клавірними музичними інструментами з прикріпленими до них усілякими барабанчиками, дзвіночками. На рубежі XVII–XVIII століть з'явилася низка ударних інструментів. Великий барабан, тарілки використовували задля посилення ритмічної основи європейського оркестру. Ці інструменти входять до складу історичного оркестру Туреччини – "Мехтер", існуючого з часів Османської імперії. Головні атрибути оркестру: барабан – символ сонця, прапор і бунчук – символи влади і незалежності. Крім цих інструментів, музиканти "Мехтер" грають на чевгене – своєрідній палиці, на вершині якої закріплені півмісяць і близько десятка дзвіночків. Завершує хід музикант, який грає на великому барабані – кьосе. Використання ударних і духових, що асоціюються з турецькими барабанами, трубою, зурною; трикутника, що імітує звучання дзвіночків виявляються в творах французького композитора Ж. Б. Люллі (в "Турецькій церемонії" для постановки комедії Жана-Батиста Мольєра "Міщанин – шляхтич", у характеристиці дамаської чарівниці в опері "Арміда"), в операх К. Глюка (характеристика степових кочівників – "Танець

скіфів" – в "Іфігенії в Тавриді", увертюра до опери "Непередбачена зустріч"). Переінтонування елементів Janitcharenmusik простежується не лише в оперних творах, а також в інструментальній музиці наступних епох. Прийоми динамічного і тембрового наростання, потовщення тембрової вертикалі та динаміки, властиві драматургії маршових композицій "Мехтер" для створення ефекту наближення, після "Турецької церемонії" Ж. Б. Люллі надалі використовували композитори різних епох, творчих шкіл та напрямів: В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен, Е. Гріг, Р. Вагнер, К. Дебюссі, М. Равель, Д. Шостакович та ін.

Орієнтальні мотиви Janitcharenmusik органічно увійшли в різноманітну жанрову палітру творів віденських класиків. Хрестоматійними прикладами такого плану є: імітація прийомів яничарської музики у знаменитому рондо alla turca В. А. Моцарта (фінал фортепіанної сонати № 11), у II частині "Військової симфонії" Й. Гайдна, а так само в "Турецькій сюїті" М. Гайдна і "Турецькому марші" Л. ван Бетовена (з музики до "Афінських руїн" за п'єсою А. фон Коцебу). Окрім маршу, з музики до "Афінських руїн", можна згадати хор дервішів, який також має яничарський колорит. Відомо, що талановиті піаністи XIX століття А. Рубінштейн, К. Сен-Санс були авторами транскрипцій "Турецького маршу" Л. ван Бетовена і з особливим блиском виконували їх у своїх сольних концертах [1].

Захоплення турецькою тематикою пронизує творчість В. А. Моцарта. В основі його першої опери-зінгшпіль "Заїда" на лібрето І. Шахтнера лежить східний сюжет (дія відбувається в Туреччині). Останній номер опери – марш – має яничарську атрибутику. На тлі активного, ритмічного акомпанементу струнних collegno гобой (solo) імітує звучання турецьких духових інструментів. Використання такого фактурного прийому створює оманливе враження того, що соло гобоя звучить у супроводі маленьких барабанчиків, які відсутні в партитурі.

Дослідник творчості В. А. Моцарта М. Бріон, розповідаючи про оперу "Викрадення із сералю", зазначив: "турецькі опери, комедії та романи були в моді вже в 1600 році. І якщо ми хочемо повернутися до витоків «Викрадення», то варто згадати також «Паломників в Мекку» Данкура і Глюка, венеціанську оперу «La Finta Schiava», поставлену в 1774 році, і англійську комічну оперу «Полонянка», що належить приблизно до того ж періоду" (перекл. – *Т. М.*) [2]. Партитура увертюри до опери "Викрадення із сералю" включає парний склад духових інструментів, а також флейту-пікколо, литаври, німецький барабан, трикутники, тарілки, великий барабан і струнні інструменти. Більше того, типовий для яничар прийом гри на великому барабані – калаталом і прутом – посилює турецький колорит музики. Яскрава і жвава увертюра опери відразу ж привертає увагу розкішним орієнтальним колоритом. Кришталеві звуки трикутника асоціюються з ніжним передзвоном, який виникає при легкому струшуванні яничарського чевгене. Умовно східним колоритом відрізняється і хор яничар, що звучить в опері двічі (у фіналах 1-ї та 2-ї дій). Усе це свідчить про те, що захопленість В. А. Моцарта турецьким музичним інструментарієм, майстерне інтегрування елементів Мех-

теру в музичний живопис своїх партитур призводить до нового для того часу колористичного оновлення та вдосконалення європейського оркестру. Німецький поет європейського Просвітництва – Йоганн Вольфганг Гете, пристрасний шанувальник моцартівської музики, почувши цю оперу, написав: "Всі наші прагнення до простоти і самообмеження виявилися марними, коли з'явилося «Викрадення із сералю» Моцарта" (перекл. – *Т. М.*) [3, с. 427]. Слова Й. В. Гете доповнюють і враження першого біографа В. А. Моцарта, богемця Франца Немечека, який був присутнім на перформансі опери в Празі (1783 року): "…я був свідком того ентузіазму, який вирував у Празі як серед знавців, так і серед профанів. Немов все те, що люди знали і слухали тут до теперішнього часу, зовсім не було музикою. Всі були в чудовому захваті. Всі захоплювалися новими гармоніями, оригінальними, ніколи раніше нечуваними партіями духових інструментів" (перекл. – *Т. М.*) [2]. В наведеному вислові Ф. Немечека привертає увагу словосполучення "новими гармоніями". Безсумнівно, ці нові гармонії виникли під впливом елементів турецького Мехтеру. Водночас постає питання, як відбувається вплив саме на гармонію моцартівської партитури? Адже відомо, що східна музика монодична за своєю природою! Відповідь полягає в тому, що в творчості В. А. Моцарта ми спостерігаємо народження нової для того часу парадигми музичного орієнталізму. Архітектура східного оркестру, яка по суті є багатоголосною інструментальною монодією, підживлює, орнаментує новими фонічними забарвленнями європейську оркестрову "архітектуру" – гармонію. Відбувається синтез, за якого *геометричний орнамент* східної культури формує *орнаментальну геометрію* західної. І це – нова сходинка діалектичної формули теза–антитеза–синтез для розуміння діалогу захід–схід у музичній творчості. Вона виникає в контексті європейського бароко та через Просвітництво веде до романтично-імпресіоністичного майбутнього в мистецькому світі. Віднині музичні східні "спеції" підсилюватимуть колорит оркестрових партитур, який своєю чергою вивільняє та розцвічує європейську вертикаль. Музично-лінгвістична свідомість романтичної епохи збагачується такими явищами, термінами, словосполученнями, як: колорит, фонізм, альтерована гармонія, потенційна гармонія, безкінечна мелодія.

Східні сюжети, елементи яничарської музики знаходять своє втілення й у XIX столітті, популяризуються не тільки на європейських театральних сценах. Повертаючись до сюжету Х. Брецнера "Викрадення із сералю", потрібно відзначити, що з появою цього лібрето можна говорити про стандартизацію рішення "турецької теми" у світовій оперній літературі. У XIX столітті оперні Селіми, Солими, Сулеймани зазвучали і на сцені Петербурзького Маріїнського театру. З його історією пов'язана творчість відомого українського співака і композитора С. Гулака-Артемовського (1813–1873 роки), автора опери "Запорожець за Дунаєм". У лібрето опери відображені події історичного періоду України (1774 рік), коли після розгрому Запорізької Січі царицею Катериною II частина запорожців, рятуючись від царської розправи, влаштувалася на території імперії Османів, у

гирлі Дунаю. Композитор був добре знайомий з розробкою "турецької теми" на прикладі європейських буф і зінгшпілів. Як соліст Флорентійської і Петербурзької оперних сцен, він виконував провідні ролі в операх згаданих жанрів. Такий досвід, як зазначив Л. Кауфман, дав змогу українському композитору "надати музиці турецьких сцен відому барвистість" (перекл. – *Т. М.*) [6, с. 127]. Вихідний марш і речитатив Імама з останньої дії опери відзначений наслідуванням маршовим композиціям османського Мехтер-музикаси. Умовно-східний колорит наявний і в одній із характеристик головного персонажа опери козака Івана Карася, де він, переодягнений в турецький костюм, називає себе Урханом. Ідеться про каватину Карася з 3-ї дії "Тепер я турок, не козак", яка оформлена маршовою темою з оркестровими вигуками флейти-пікколо і потужними ударами барабана.

Як і композиторів попередніх епох, романтиків надихає на творчість історія стародавнього Сходу: Вавилону, Єгипту, Персії Сирії, Іудеї. Про це свідчать оперні твори: Дж. Россіні ("Семираміда"), Дж. Верді ("Набукко", "Аїда"), А. Сальєрі ("Тарар" або "Аксур, Царь Ормуза"), В. Белліні ("Заїра"), А. Рубінштейна ("Маккавеї"), К. Сен-Санса ("Самсон і Даліла"), Ш. Гуно ("Цариця Савська"). Більшість із вказаних композиторів є представниками італійської творчої школи. У XIX столітті в умовах австрійської імперії композитори були змушені звертатися до історичних, легендарних сюжетів, вдаватися до алюзій. Проте публіка в героях Давнього Сходу впізнавала своїх сучасників.

У французькому мистецтві значення східної тематики помітно посилилося в середині XIX століття, коли політичні та військові інтереси Франції (в Алжирі, а потім у Західній Африці та Індокитаї), а також великі успіхи французьких учених-істориків, археологів, лінгвістів у вивченні цих країн, привернули до них особливу увагу. Відкриття нового романтизованого Сходу в літературному світі знаменували "Східні вірші" В. Гюго й "Алжирські етюди" Е. Делакруа. Французькі композитори своєю чергою з великим захопленням цікавляться музичним світом арабського сходу. Запроваджуючи моду на арабські лади, фіксують і творчо втілюють їх елементи. Така тенденція породжує нові ладо-гармонічні ефекти, які дуже збагачують харизму романтичного стилю, а в майбутньому – імпресіоністичного музичного живопису. У 1844 році Фелисьєн Давід, після подорожі Північною Африкою, написав оду-симфонію "Пустеля", в якій використав арабські наспіви [15, с. 98]. Цей композитор більш відомий як автор опери "Лалла-Рукк", створеної за однойменним східним романом Томаса Мура. На цей сюжет у 1843 році була складена ораторія Р. Шумана "Рай і Пері", у 1865 році – опера Дж. Мейєрбера "Африканка" і опера А. Рубінштейна "Фераморс". Серед французьких орієнтальних творів передусім доречно відзначити оперу К. Сен-Санса "Самсон і Даліла" (1876 року). В ній своїм східним забарвленням вражає танець жриць Дагона з першої дії, з використанням хроматизмів, а також мінору з підвищеним шостим ступенем, що надає музиці дорійського відтінку. Сцена з третьої дії опери – дивертисмент у храмі Дагона (пробудження жриць і вакханалія) – згодом стане популярним

як самостійна концертна форма. Як зауважив дослідник творчості композитора Ю. Кремльов: "Це гарний зразок французького орієнталізму, примітний деякими рисами ладової своєрідності та блискучою оркестровкою" (перекл. – *Т. М.*), що залучає кастаньєти. Одна з тем тієї сцени колоритно і "гугняво" звучить у виконанні гобоя, англійського ріжка та арфи на тлі барабанного акомпанементу квінт у литавр. К. Сен-Санс згадував, що цю тему як східну, передав йому генерал Юсаф [10, с. 120]. Своєрідним музичним маніфестом двоєдності світу в розумінні К. Сен-Санса стала маршова композиція для оркестру духових інструментів "Схід і Захід". Створена ще в 1869 році, вона була досить популярною за життя композитора. Цей марш цікавий ідеєю контрасту та подальшого поєднання західних і східних інтонацій. Якщо тема-"захід" не відрізняється особливою своєрідністю, то тема-"схід" прикрашена орнаментованими сопілковими візерунками, що обігрують квінту соль мажору на тлі "ударних" акцентів органного пункту тоніки. Істотним етапом розвитку образно- та інтонаційно-орієнтального забарвлення композицій К. Сен-Санса варто вважати вокальну сюїту "Перські мелодії", яка була створена в 70-ті роки під враженням поеми Армана Рено "Перська ніч" (у 1891 році ця сюїта була перероблена в поему для солістів хору та оркестру). Інтонаційні ознаки орієнталізму "Перських мелодій", попри всю їхню пересічність (остінатно, порожні квінти, ладові альтерації), дотепні і витончено-граційні. Чарує дивовижна гнучкість ритму (зміни тактових груп на 7/4 та 4/4). Згодом, К. Сен-Санс часто використовував метри з непарною кількістю долей. Після подорожі по північно-африканській країні у 1880 році композитор написав "Алжирську сюїту". Найекзотичніша друга частина циклу – "Мавританська рапсодія", якій притаманні цікаві ладові звороти дорійських мі та сі мінорів. У мелодичних візерунках оркестру першої частини сюїти можна помітити схожість із морськими пейзажами М. Римського-Корсакова. К. Сен-Санс був добре знайомий з творчістю російського композитора, особливо захоплювався музикою "підводного царства" з опери "Садко" [4, с. 150].

Орієнтальний інструменталізм К. Сен-Санса мав вплив на відомого французького композитора Ж. Бізе (завдяки спільності творчих інтересів вони перебували в дружніх стосунках). Порівнюючи інструментальне мислення обох митців, доречно буде процитувати самого К. Сен-Санса: "Ми переслідували різні цілі, він (Бізе, прим. автора) шукав насамперед пристрасть і життя; я гнався за химерою чистоти стилю і досконалості форми» (перекл. – *Т. М.*) [15, с. 167]. Дійсно, якщо творчий метод К. Сен-Санса у зображенні Сходу можна охарактеризувати як описовий, послідовно-розповідний, то закоханість Ж. Бізе в південь народжує картини, сповнені пристрасті, вогню, темпераменту. І про це свідчить не тільки музичне полотно всесвітньо відомої опери "Кармен". Одна з перших, ще юнацьких опер Ж. Бізе "Шукачі перлів" вже значно відрізняється від "східних" партитур французьких попередників і сучасників композитора. Індивідуальну своєрідність у втіленні Сходу відзначить у цій опері Г. Берліоз: "Партитура... містить значну кількість

прекрасних виразних уривків, повних вогню і багатого колориту" (перекл. – *Т. М.*) [15, с. 101]. "Чарівний вплив орієнтального аромату" відчув французький критик В. Жонсьєр в опері Ж. Бізе "Джамилє". Рецензент "Journal de Paris" знаходить у ній передбачення музичного імпресіонізму: "витонченість колориту", "принадність пейзажу", "п'янкі звучності оркестру" [15, с. 201]. Французький критик Рейє "із захопленням говорив про поезію Сходу в музиці «Джамилє», і, відзначаючи певну її «причепуреність» (unpeuhabille), порівняно зі справжніми арабськими наспівами, бачив у східних епізодах партитури театральну трансформацію елементів народної музики східних країн" (перекл. – *Т. М.*) [15, с. 202]. У контексті такої ретроспективи, доречно зацитувати К. Сен-Санса. Порушуючи проблеми західноєвропейської музики, в одній зі своїх статей він написав: "Тональність, на якій заснована нова гармонія, агонізує. Це викликано однобічністю мажору і мінору. Античні лади повертаються на сцену, а слідом за ними вторгнуться в мистецтво лади Сходу, різноманітність яких безмежна. Все це забезпечить новими елементами виснажену мелодію, …гармонія також зміниться, а ритм, ледь розроблений, розвинеться. З усього цього виникне нове мистецтво" (перекл. – *Т. М.*) [10, с. 134]. І вже як нове мистецтво у XIX столітті сприймається творчість композиторів Польщі, Чехії, Норвегії, Угорщини, України, Росії. "Виспівують" історію свого народу фрігійські та лідійські мазурки Ф. Шопена, "Угорські рапсодії" Ф. Ліста, "Норвезькі танці" Е. Гріга, ліричні мініатюри М. Лисенка і т. ін.

Наприкінці XIX – початку XX століть географія творчих контактів значно розширюється, що веде за собою і розширення семіотики та семантики музичного мистецтва. Активізація вектора спрямування, що йде зі Заходу, перетинає кордони Далекого Сходу. На світ з'являються опери: "Мадам Батерфлай" і "Турандот" Дж. Пуччіні, "Наль і Дамаянті" А. Аренського; балети: П. Чайковського "Лускунчик", Б. Бартока "Чудовий мандарин"; "західний" англійський чайний глечик і "східна" китайська чашка співають політональним дуетом в опері-балеті М. Равеля "Дитя і чари"; захоплюючись індійським буддизмом створює свою музичну філософію О. Скрябін.

Професійний підхід митців-музикантів до відтворення фольклорних елементів географічно близьких чи віддалених територій сприяє виникненню фольклорно-дослідницької діяльності. Таке комунікаційне зближення презентує дуже цікаві явища. Тенденції розвитку народного музичного мистецтва розглянуто в зв'язку з етапами етногенезу, з урахуванням тісних міжетнічних контактів. Наприклад, Золтан Кодаї, називав Угорщину західним відгалуженням найдавнішої азіатської музичної культури, знаходив в угорському мелосі спорідненість з ладовою організацією тюркського музичного фольклору: "так звані пентатоніки – звукоряди, що складаються з п'яти звуків різної висоти в межах октави, в яких між суміжними ступенями утворюються інтервали в цілий тон або в півтора тону, а інтервали в півтону відсутні" [13, с. 65]. Б. Барток (після спілкування з Кодаї), коли вивчав твори К. Дебюссі з подивом виявив у них такі ж самі пентатонічні мелодійні

і гармонійні звороти. У монографії "Угорська народна музика" З. Кодаї також вказав і на південно-орієнтальне, а саме арабське, походження угорської гами, яка, можливо, з'явилася завдяки посередництву циган [7]. Ф. Колесса у 1921 році написав: "Безперервні стосунки з народами Азії, які продовжуються в історії України з давніх часів, залишили значні наслідки в мові, звичаях, одязі і, здається, найбільш за все в народній музиці українців" [8, с. 74]. М. Лисенко, аналізуючи мелодику українських дум, звертав увагу на "невловні для записування" мелізматичні забарвлення [11, с. 19]. Пов'язував ці особливості з мікрохроматичною побудовою мелодики Сходу. Генетичне підсвідоме нової (для того часу) творчої генерації сприяє відродженню національної ідентичності, в середині якої можуть бути наявні ознаки діалогу і навіть полілогу "захід–схід". Ось, що пише Мануель де Фалья про особливості творчого методу француза з іспанським корінням М. Равеля: "Та частина його творчості, в якій виявляється абсолютно явне, нехай навіть *несвідоме*, втілення андалузької музичної мови, недвозначно доводить, до якої міри Равель асимілював найчистішу його сутність" (перекл. – *Т. М.*) [14, с. 7].

У 30-ті роки XX століття в Німеччині (Берлін) було засновано Товариство, основна діяльність якого – наукове дослідження музики Сходу. Очолили товариство: професор Й. Вольф (J. Wolf), голова музичного відділу державної бібліотеки – професор Г. Шунеман (G. Shunemann), заступник директора музичної академії професор Е. Горнбостель (E. Hornbostel). У Берліні з'явився архів фонограм зі записами турецької і перської народної музики, зразки єврейської, бедуїнської, а також музики берберів з північного узбережжя Африки [9].

З подальшим розвитком технічних засобів науково-творчий процес, позначений вектором «захід→схід» і на зовнішньому рівні перетворює діалог на полілог культур. І наскільки пророчими виявилися слова К. Сен-Санса, які стосуються перспектив музичної мови, демонструє вислів вірменського композитора нашого часу Тиграна Мансуряна: "Сучасна західна музика весь час озирається на Схід. Тут є речі, яким вона весь час намагається надати раціональну природу. Алеаторика – це спроба освоїти східну імпровізацію, чверть тони потрібні, щоб зафіксувати нетемперований лад" (перекл. – *Т. М.*) [12]. Тож сьогодні ми живемо в такому мультикультурному просторі, коли творчим процесом продовжує керувати свідома чи підсвідома двоєдність "захід–схід". Вона і надалі здатна продукувати нові стилістичні парадигми композиторської творчості та сприяти появі нових художніх напрямів.

Список використаної літератури

1. *Антипова Н.* Янычарская музыка и европейский оперний театр XVII–XVIII ст. [Электронный ресурс] / Н. Антипова. – Режим доступа: http://21israel-music.net/Janitscharenmusik.htm (дата обращения 15.11.2017 г.). – Название с экрана.

2. *Брион М.* Моцарт [Электронный ресурс] / М. Брион. – Режим доступа: http://mozart.belcanto.ru/brion145.html (дата обращения 15.11.2017 г.). – Название с экрана.

3. *Гозенпуд А.* Оперный словарь / А. Гозенпуд. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 632 с.

4. *Глазунов А.* Исследования, материалы, публикации, письма / А. Глазунов. – Ленинград : Музгиз, 1960. – Т. 2. – 569 с.

5. *Идрис-шах.* Суфизм / Идрис-шах. – Москва : "Клышников, Комаров и К", 1994. – 446 с.

6. *Кауфман Л. С.* С. С. Гулак-Артемовский / Л. С. Кауфман. – Москва : Музыка, 1973. – 168 с.

7. *Кодай З.* Венгерская народная музыка / З. Кодаи. – Будапешт : Корвина, 1961. – 186 с.

8. *Колесса Ф.* Мелодії українських дум / Ф. Колесса. – Львів, 1921. – 103 с.

9. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Ф. Колесса ; ред. тому М. М. Гордійчук, О. І. Дей. – Київ : Наукова думка, 1970. – 592 с.

10. *Кремлёв Ю.* Камиль Сен-Санс / Ю. Кремлёв. – Москва : Советский композитор, 1970. – 320 с.

11. *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм / М. В. Лисенко. – Київ : Мистецтво, 1955. – 87 с.

12. *Мунипов А.* Интервью с армянским композитором Тиграном Мансуряном [Электронный ресурс] / А. Мунипов. – Режим доступа: https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/lyubaya-zapis-kastriruet-muzyku/ (дата обращения 15.11.2017 г.).

13. *Уйфалуши Й.* Бела Барток / Й. Уйфалуши. – Будапешт : Корвина, 1971. – 392 с.

14. *Фишман Д.* Испанская рапсодия Равеля / Д. Фишман. – Москва : Музыка, 1973. – 80 с.

15. *Хохловкина А.* Жорж Бизе / А. Хохловкина. – Москва : Музгиз, 1954. – 459 с.

Стаття надійшла до редколегії 2.11.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

THE ORIENTALISM PARADIGMS IN MUSIC ART

Tetyana MLADENOVA

Ivan Franko National University of L'viv,
Department of Philosophy of Art,
18/13, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
тел.: +380682672860, e-mail: mtv_leopolis@ukr.net

The article considers the influence of the musical culture of the East on the formation and development of such a purely European phenomenon as "Orientalism". In the dialogue between cultures of the West and the East a retrospective of musical orientalism was conducted from the initial stage to the present. It emphasizes dialogue with the cultures of the Middle East countries in the context of the musical-historical retrospective of European art. The result of the contact dialogue is the impulses originating from Egypt, Babylon, Ancient Judea, Syria, later – Hellenized Greece, from the Arabian Caliphate (Spain), as well as from Turkey. It establishes Orientalist models that are characteristic of each of the musical historical periods (Ancient Greece, the Middle Ages, the Renaissance), as well as for individual stylistic trends (baroque, classicism, romanticism, impressionism, aleatory): from parallel representations of musical systems, the inheritance of plots of musical and theatrical art, through the introduction by Europeans of fashion on decorative eastern elements to borrowing tools, musical expressions, originating from the East. All this leads to a rethinking of musical aesthetics and the transformation of musical-linguistic consciousness. To indicate these musical oriental paradigms, the article involves examples of professional opera and instrumental art of the creative schools of Italy, Spain, France, Germany, Hungary, Ukraine, and Russia.

Keywords: paradigm, semantics, semiotics, orientalism, Janitcharenmusik, impressionism, aleatoric.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 73-–80
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 73–80

УДК 78.25

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРМИ ТА РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ В ХОРОВИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ

Анна НЕМЕРКО

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380932361387, e-mail: asharifova79@gmail.com

Викладено розуміння суті композиційної специфіки як створення музичного-художнього образу на матеріалі хорових творів українських композиторів для дітей. Розглянуто народні пісні, які умовно прийнято вивчати як гомофонні, хоча здебільшого вони містять у собі елементи поліфонічного формотворення. Застосування композиційно-виразових засобів виявляється в численних аспектах внутрішньо-змістовного мислення, закладеного у музичному творі та його виконавському втіленні. Це зумовлюється загальним ідейно-моральним змістом хорових творів для дітей, а їх структурні особливості – функцією, яку виконує мелодія, гармонія, ритм та інші компоненти цілісності музичної побудови.

Також розкрито деякі композиційні особливості хорового жанру, в яких застосовано варіантність виконавського мислення, що ґрунтується на послідовних та інтонаційних перетвореннях музичного матеріалу. Особливу увагу звернуто на розкриття художнього змісту, розмаїття виразових засобів та образів у хорових творах для дітей на прикладі пісень, зі шкільних співаників українських композиторів, творча праця котрих припала на період XX століття. В їх основі лежать формотворчі принципи розвитку народного багатоголосся, де природно розкриваються нові виражальні можливості, що збагачують музику та виявляють її суспільно-етичне призначення. З'ясовано, що оновлення та розширення традиційних меж хорової музики урізноманітнюють творчий репертуар дитячих хорових колективів.

Ключові слова: хоровий репертуар для дітей, художній образ, стилістика хорових творів, композиційні особливості.

У сучасному хорознавстві існує низка питань, які перебувають у центрі наукових інтересів багатьох дослідників. Серед них – питання оновлення і роз-

© Немерко А., 2017

ширення форм та образів у хорових творах українських композиторів для дітей XX–XXI століття, що відповідає сучасним мистецьким запитам. Це питання досі залишається *актуальним*, що й обумовило вибір автором теми статті.

Мета дослідження полягає у прагненні розкриття композиційних та художніх засад композиторського мислення в хорових творах для дітей, що обумовлене глибинною традицією української пісенності. Тому головне завдання вбачаємо у відтворенні здобутків українських композиторів у царині музики для дітей, детальнішому розгляді розуміння форми і змісту, яке сьогодні є вельми актуальним у хоровій практиці.

Народно-співочі традиції та досвід композиторів-класиків М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, П. Козицького, Ф. Колесси та інших митців стали своєрідним ґрунтом для розвитку сучасної композиторської техніки, сукупності стилістичних засобів та прийомів художньої виразності. Безумовно, у цьому напрямі композиторської творчості відображено й особливості здобутків вокально-хорової музики.

Значні досягнення композиторів на цій ниві пов'язані з глибоким усвідомленням значення хорового мистецтва в естетичному вихованні молоді. Перш за все, привертають увагу співаники, що створені на фольклорній основі. Це "Українсько-руський співаник з нотами" О. Нижанківського, "Співаник для дітей дошкільного та шкільного віку" М. Гайворонського, "Співаник для шкіл народних" у ІІІ частинах С. Воробкевича, "Руський співаник для шкіл народних", "Популярні пісні для дитячих голосів", "Збірка народних і патріотичних пісень" Д. Січинського, "Пісенник для наших дітей" В. Заремби, "Молодощі" М. Лисенка, "Церковно-народний співаник" В. Матюка, "Практичний курс навчання співу у середніх школах України" М. Леонтовича, "Шкільний співаник" К. Стеценка, "Проліски" Я. Степового, "Шкільний співаник" Ф. Колесси та ін. Вони відрізняються, не тільки обсягом, але й підбором та способами викладу матеріалу, якістю його опрацювання та поставленими завданнями.

Значний внесок у поповнення хорового репертуару зробили композитори С. Людкевич, В. Барвінський, Л. Ревуцький, В. Косенко "Шість дитячих ялинкових пісень", А. Кос-Анатольський, Ф. Надененко, І. Шамо, П. Майборода, А. Філіпенко та ін.

Натомість традиції своїх попередників продовжили Ю. Рожавська, М. Завалішина, М. Дремлюга, Л. Дичко, Б. Фільц. Їхня творчість для дітей окреслює нові різноманітні тематичні сфери, образні та мовні палітри хорового жанру, демонструє нову інтонаційність, нові засоби втілення художнього образу.

Композитори щоразу відкривають нову сторінку розвитку музики та музично-педагогічного репертуару. Майстри хорового мистецтва створюють найрізноманітніші дитячі пісні, хори на основі української народної пісні та об'єднують у збірки, обираючи для них конкретні образні назви. Наприклад, "Волошки", "10 шкільних хорів" П. Козицького, "Сонечко", "Хори для дітей та юнацтва" Л. Ревуцького, "Ой

ходив сон" В. Барвінського, В. Уманця "Ягілочка", Ю. Щуровського "Веселий дощик" та ін.

Отже, враховуючи психологію дитячого сприйняття, де важливим чинником є новизна слухових та зорових вражень, вони урізноманітнюють структури мініатюр, використовують широке жанрове коло, інтонаційні та контрастні зіставленння, театралізацію [10, с. 53]. Тим часом потреба у зведених "Співаниках-збірках", що охоплювали б максимум пісенно-хорового репертуару, будь-якого образно-тематичного жанрового і стильового спрямування була та залишається актуальною.

У творах сучасних українських композиторів для дітей, як і в композиторів-класиків немає похмурих, трагічних образів. Уся звукова палітра сповнена світла, барвистості, теплого, радісного відчуття гармонії. Таке органічне відчуття межі між емоційністю і стриманістю обумовлює особливий підхід до вираження художніх образів. Їхня музична лексика цілком сучасна: схвильованість передано напруженим гармонічним рухом, а щире молитовне звернення окреслено красивими мелодіями. Композитори урізноманітнюють структури хорових творів, будуючи їх на розмаїтих жанрових формулах. Зокрема, застосовують маршову основу, вальсовість, скерцозність [10, с. 53].

Актуалізація питання композиційних особливостей форми більшою мірою пов'язана з мелодією. Умовно прийнято розглядати хорові твори для дітей як гомофонні, хоча вони містять у собі елементи гармонічного та поліфонічного формотворення. Мелодія, будучи основою для всякого роду творчих експериментів, у ХХ столітті виявляє нетипові властивості. Обумовлені освоєнням сучасних хорових технік композиції, що проявляються, насамперед, у зміні будови та функціонування мелодійних ліній. Тому обговорення компонентів форми сучасної хорової музики для дітей не припиняється і сьогодні [6, с. 259].

Дивовижний сплав сучасної техніки, класичних традицій з національною специфікою вирізняє збірки пісень та хорів Б. Фільц "Від льоду до льоду", "Любимо землю", "Смерічка", "Весняний дзвін", "Ладоньки", "Жменька сонця", М. Катричко "Дітям в радість", Ж. Колодуб "Обробки пісень народів світу", М. Лаврушко "Сонце – сонечко", "Добре древо", О. Некрасова "Кізочки", І. Панова цикл дитячих пісень В. Пацери "Лісові акварелі", Ю. Рожавської "Пісні-картинки", "Пісні-загадки", "Пісні-лічилки", "Мій квітник", Є. Толмачова "Мініатюри для дитячого хору", М. Чембержі "Ранкові промені", І. Щербакова "Босоніж по землі", В. Павенського, О. Пенюк "Країна дитинства", збірка пісень на слова М. Петренка "Дитячі голоси України", А. Комлікова "Пісні до свят", "12 пісень на слова Моріса Карема", М. Кармінського "Веселе інтермецо", В. Дроб'язгіної "Веселі пісеньки" та інших. Композитори зуміли знайти свіжу образну інтонацію для розкриття змісту, слова, настрою і змалювати щоразу новий неповторний образ. Відзначаються, передусім, композиційні особливості форм хорових творів – у ставленні до віршів, як основи хорового твору, а також пластичність їх інтонування. Митці відбирають вірші з яскравою образністю, казкою, жартом, фантазією та озвучують їх у захоплюючій

атмосфері музичного оповідання і театралізації. За стилістикою хоровим творам властиві речитативність, вихід мелодичного розвитку за межі квадратності, перемінність розмірів, тональностей і темпів як прояв свободи висловлювання.

Ці збірки ґрунтуються вже на узагальненні широкого кола методичних розробок, теоретичного осмислення і детального вивчення специфічних особливостей сучасного хорового письма, новаторських засобів музичної виразності та виконавських можливостей дітей.

У дослідженні цієї теми перевагу надаємо різнохарактерним та різнотематичним хоровим творам та обробкам українських народних пісень, наприклад: обрядовим (І. Мартон "Ой на горі жита много" – Г. Верьовка "Ой на горі жита много", Р. Верещагін "Вербовая дощечка" – І. Щербаков "Вербовая дощечка" та ін.), побутовим (Р. Цись "Коломийка" – А. Попович "Коломийка", Б. Фільц "Жук-жученко" – А. Шепель "Жук-жученко", О. Раввінова "Прилетіла перепілочка" – Ю. Іщенко "Прилетіла перепілочка" та ін.), духовним (В. Квасневський "Молитва", "Під Твою милість" та ін.) та історичним (В. Попович "За Україну", О. Яковчук "З Залуччя до Нігня", та ін.).

Образний світ, створений за допомогою поетичного слова й музичної інтонації, викликає у виконавців та слухачів неповторний синтез світовідчуття та світобачення. Композитори акцентують найбільш значні слова декламаційними зворотами або речитативними фразами. Таким способом на основі цих двох принципів – декламаційного та пісенного – складається зміст мелодики та форми в хорових творах для дітей, починаючи від найпростіших пісень, закінчуючи складними хоровими творами. Саме вміння розкрити тему й ідею хорового твору в радісній атмосфері дитячої гри та перевтілень є визначальною особливістю дитячої пісенно-хорової творчості [5, с. 257].

Мистецтво створення хорових композицій для дітей – це творчі методи мислити лаконічно та змістовно. Досвід роботи Б. Фільц, І. Мартона, Г. Ляшенка, І. Гайденка, В. Павенського, Л. Горової, А. Шепеля, Р. Цися, М. Дацка та інших наділив їх важливими професійними якостями: умінням в одній темі, одній пісні висловити ідею, зміст, емоції, що характеризують новий підхід до кола музичних образів, розширювати і доповнювати новими явищами, а саме: колом знаків європейської музичної культури та збагаченням регіональної фольклорної палітри. Це допомагає привчити дітей до визначення закінчення і відмежування музичної фрази, що сприяє формуванню знань ритмічної будови українських народних пісень і тісного зв'язку між мелодією та підголоском. Власне в обробках поліфонічне мислення поєднується з індивідуалізацією супроводжуючих голосів, які завдяки цьому набувають інтонаційної і виразової самостійності [6, с. 59].

Художні якості одного і того ж твору надихають композиторів на створення зовсім іншого його варіанту. Наприклад, Б. Фільц "Жук-жученко" – А. Шепель "Жук-жученко", Г. Ляшенко "Іди, іди, дощику" – І. Гайденко "Іди, іди, дощику" та інші вищезазначені. Переосмислення та переінтонування музичних образів

у кожному з творів виробляють артикуляційну та динамічну виразність виконання, сприяє створенню різноманітних тембрових ефектів та опануванню тонкої філігранної техніки співу. Як відомо, тембр є один із засобів, на який найперше починає реагувати дитина, потім гучність, ритм і темп, звуковисотна лінія. Хорова партитура прозора й лаконічна, голосоведіння економне та бережливе для дитячих голосів, що робить хорові твори доступними широкому колу дитячих хорових колективів. Завдяки такому комплексу вжитих виразових засобів цілість хорових творів для дітей залишає враження невеликої музично-театральної сценки з динамічним розвитком, спрямованим до фінальної кульмінації. Кожен митець трактує її цілком по-різному, в артистичному ключі, розкриваючи послідовність тексту і музики, забезпечуючи наскрізний розвиток і уважно розкриваючи зміст поетичного тексту. Цього результату вони досягають через використання багатогранної системи інтонаційно-ритмічних асоціацій, що обумовлена розумінням ідеї, закладеної композитором у нотному тексті та представлена слухацькій аудиторії.

Подальший розвиток музичної думки відбувається по висхідній лінії, поступово драматизується, активізується, розширюється в просторі, тобто захоплює ширший регістр, а водночас вводиться більш диференційована фактура, чергування її видів, передача теми від однієї партії до іншої, хорові "педалі", звуконаслідування тощо. Це компенсує об'єктивні виконавські обмеження дитячого хору a cappella, створюючи внутрішню пульсацію і рух у хоровій тканині. Виконання творів потребує відмінної вокальної підготовки колективу [5, с. 260].

Композитори надають перевагу куплетній і тричастинній будові, які несуть у собі принцип повторності – це найпростіший у створенні музичної форми. У галузі дитячої музики цей принцип набуває ще більшого значення, оскільки повторність дає відчуття стрункості та ясності форми, а це полегшує, а відтак – і посилює вплив музики. Як відомо, особливо рельєфно повторність виявляється у зіставленні з контрастом, тому швидка зміна образів є цілком прийнятною для художнього сприйняття дітей. Композитори використовують у своїх творах характерні ознаки знайомих дітям літературних жанрів: вірша, казки. Тому хорові твори чи обробки народних пісень викликають у них спогади про відомі образи, що вже були втілені засобами того ж жанру. Ці асоціації залучають у сприйняття музики, забезпечуючи її образно-емоційний вплив. Природно, що в композиціях змінюється манера викладу, динамічна палітра, диференціюється хорова фактура, створюється тембральний контраст.

Звідси мистецька достовірність, художня значущість композиторського твору. За всієї конкретності окремих деталей тут важливий передусім емоційний підтекст, так званий другий план образів. Художній образ музичного твору реалізується, як відомо, через елементи музичної мови в її взаємодії. У дитячій хоровій музиці переважає так званий паралельний тип взаємодії, за якого різні засоби діють в одному напрямі, посилюючи один одного, сприяючи досягненню одного й того ж

ефекту. Характер співвідношення і функції компонентів твору в їх одночасному розвитку виразно простежуються у фактурі [3, с. 42].

Усвідомлення цих композиційних особливостей структури важливе також з огляду на те, що музична лексика хорових творів для дітей композиторів ХХ–ХХІ століть не пориває зв'язків із фольклорними джерелами, спирається на ритмо-інотонації дитячих ігрових та календарних пісень, де в єдиному комплексі фігурують суто композиційні елементи (лад, ритм, мелодія), виконавський процес і форми побутування. Мелодична яскравість, рельєфна образність тематичного матеріалу, розмаїття ритміки та ладо-гармонічної інтонації відобразили тонке відчуття можливостей дитячого співу та оригінальне застосування звиклих засобів і прийомів. Композитори звертаються до сутнісних фольклорних засад, майстерно впроваджуючи імпровізаційність і варіантність, поєднуючи неофольклорні ознаки з архаїкою, з театралізацією, створюючи святкове і барвисте народне дійство.

Розмаїття образного змісту та багатство виражальних засобів у творах для дітей українських композиторів представляють широкий простір для вибору педагогічного або концертного виконання хорових композицій, прийнятних для будь-якого дитячого колективу.

Список використаної літератури

1. *Бенч-Шокало О.* Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник / О. Бенч-Шокало. – Київ : Український Світ, 2002. – 433 с.

2. *Грабовський В.* Сонячні почуття : [передмова до нотного видання] / В. Грабовський // Сонце в жменьці / Б. Фільц, Й. Фиштик. – Дрогобич, 2000. – 32 с.

3. *Горбенко С.* Дитяче хорове виховання в Україні / С. Горбенко. – Київ : ІЗМН, 1999. – 420 с.

4. *Давидов М.* Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – Київ, 2004. – Вип. 38. – С. 88–98.

5. *Дніпровська Н.* Жанр дитячої хорової музики у творчості композиторів м. Харкова / Н. Дніпровська // Культура України : зб. наукових праць. – Харків : ХДАК. – Вип. 26. – С. 252–262.

6. *Іванова Л.* Педагогічні ідеї М. Леонтовича (серія «Музика в школі») / Л. Іванова / упор. Л. Іванова. – Київ : Музична Україна, 1982. – Вип. 8. – С. 58–61.

7. *Катрич О.* Про диференціацію засобів музичної виразності композитора та виконавця (до питання музично-виконавського стилю) / О. Катрич // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи. – Донецьк, 1998. – С. 79–82.

8. *Конькова Г.* Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. Конькова. – Київ, 1985. – 311 с.

9. *Лащенко А.* Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України / А. Лащенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – Музичне виконавство. – Київ, 2001. – Вип. 18. – С. 8–25.

10. *Магур О.* Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді / О. Магур, О. Фрайт. – Дрогобич : Коло, 2003. – 80 с.

11. *Мостова Ю.* Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звуко-пластичної та словесно-музичної адекватності / Ю. Мостова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – Київ, 2003. – Вип. 27. – С. 55–74.

12. *Фільц Б.* Хорові обробки українських народних пісень : Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами / Б. Фільц. – Київ : Наукова думка, 1965. – 133 с.

13. *Фрайт О.* Особливості втілення принципу програмності в країнській фортепіанній музиці : автореф. дис. ...канд. мист. / О. Фрайт. – Київ, 2001. – 9 с.

14. *Чупашко* І. П. Олександр Геринович: штрихи до творчого портрета [Електронний ресурс] / І. П. Чупашко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2011. – № 2. – С. 58–65. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2011_2_11.

Стаття надійшла до редколегії 19.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

COMPOSITIONAL FEATURES OF THE FORM AND DISCLOSURE OF ARTISTIC CONTENT IN CHORAL WORKS FOR SHILDREN OF UKRAINIAN COMPOSERS

Anna NEMERKO

Lviv National Ivan Franko University,
Department of Musicology and Choral Arts
19, Valova Str., Lviv, 79000, Ukraine
tel .: +380932361387, e-mail: asharifova79@gmail.com

The article deals with the understanding of the essence of compositional specifics as the creation of musical and artistic image on the basis of choral works for children of Ukrainian composers. Special attention is paid to folk songs, which are conventionally considered to be homophones, although they mostly contain elements of polyphonic form-making. The use of compositional and expressive means is manifested in numerous aspects of the internal-sense thinking embodied in the musical composition and its performing arts. It is caused by general ideological and ethical content of choral works

for children. There structural features are caused by the function of melody, harmony, rhythm and other components of music construction.

The author also reveals some compositional features of the choral genre, in which the variability of performing thinking, based on consistent and intonational transformations of musical material, is used. Special attention is paid to the learning of the artistic content, the variety of expressive means and images of choral works for children, the songs from "The school songbook" by Ukrainian composers of XX centuries are taken as examples. In the basis of them there are formulating principles of development of the national polyphony, and new expressive means which open the ethic meaning of music. It is learned, that renewal and enlargement of traditional scopes of choral music enrich the repertoire of children's musical groups.

Keywords: choral repertoire for children, artistic image, stylistics of choral works, compositional features.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 81–94
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 81–94

УДК 78.083.7.071.1М.Соколовський:780.611.131](477)“18“

“ЕТЮД М. СОКОЛОВСЬКОГО” ТА “РУКОПИС С. М. ГАЛІНА”[1]

Віктор ПАЛАМАРЧУК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
e-mail: guitaristpv@gmail.com

Розглянуто композиторський доробок видатного українського гітариста XIX століття Марка Соколовського (1818–1883). Досліджено різні редакції неодноразово опублікованого “Етюду”, який став широковідомим під його авторством.

Особливу увагу привернуто до рукопису романсу “Послушайте, что я Вам скажу”, у якому автором музики вказаний Голіков (ймовірно Андрій Голіков) і який текстуально збігається з “Етюдом” М. Соколовського. Зроблено порівняльний аналіз цього рукопису і першого видання “Етюду”. Розглянуто різні аспекти – текстологічні, органологічні, аплікатурно-технологічні, історико-біографічні. На підставі аналізу запропоновано гіпотези щодо різновиду інструмента, для якого призначена ця п’єса, а також обґрунтовано заперечення авторства М. Соколовського.

Ключові слова: гітара в Україні, історія гітари, гітарний репертуар, репертуар класичної гітари, семиструнна гітара, рукопис, Марко Соколовський, Самуїл Галін, Андрій Голіков.

Чи не найвизначнішою фігурою в усій історії українського гітарного мистецтва є видатний гітарист-концертант Марко Данилович Соколовський (1818–1883). Раніше ми вже торкалися деяких аспектів біографії та творчості цього музиканта [4]. Інформація про нього збереглася переважно у вигляді захоплених відгуків та рецензій на його концерти. Присвячений М. Соколовському біографічний нарис авторства В. О. Русанова, був опублікований у книзі “Інтернаціональний союз гітаристів” [2]. Дещо більше інформації знаходимо у біографічному словнику-довіднику “Класична гітара у Росії та СРСР” М. Яблокова [3].

© Паламарчук В., 2017

[1] Хочу висловити свою вдячність за надані матеріали гітаристу, історику гітари Марко Вінічо Баззотті (Marco Vinicio Bazzotti), а також гітаристу, автору сайту http://sevenstring.ru Дмитру Петрачкову.

Марко Соколовський займався аранжуванням творів інших авторів, писав власні композиції, які виконував у концертах, проте були опубліковані і збереглися до нашого часу лише "Етюд" та музична картинка "Пошта". Віднайдений рукопис романсу "Послушайте, что я Вам скажу" та аналіз біографічних даних про М. Соколовського дають нам підстави сумніватися у авторстві "Етюду", який був виданий під його ім'ям у різних країнах (Росія, США, СРСР, Італія).

Метою статті є порівняльний аналіз виданих нот "Етюду" М. Соколовського та рукопису романсу "Послушайте, что я вам скажу", на підставі якого передбачається заперечити авторство М. Соколовського.

Творів, які написав М. Соколовський, до сьогодні збереглося вкрай мало. М. Офі зазначив, що твори М. Соколовського не були видані за його життя [14, p. vi]. Проте задовго до нього В. Русанов, критично оцінюючи композиторську діяльність М. Соколовського і стверджуючи, що він майже нічого зі своїх творів не друкував, у якості чи не єдиного винятку вказав "Deux polka-mazurques pour deux gitarres, composées et dédies" A. S. Exc. le prince Nikolas Obolensky (своєму другові і прихильнику)". Серед збережених рукописів В. Русанов вказав етюд з пісні "На дворе мятель и вьюга" та "Почта" [2, с. 206].

З переліку творів М. Соколовського широковідомим нині є лише "Етюд", який декілька разів публікували у видавництвах різних країн. Найпізнішим з відомих нам видань є публікація цієї п'єси в італійському журналі "Seicorde" у 2003 році. Крім наведення стислих біографічних даних про М. Соколовського, редактор цієї публікації А. Джілардіно у передньому слові вказав, що його редакція "Етюду" ґрунтується на виданні 1986 року, яке підготував американський гітарний діяч і видавець М. Офі [13]. Редакція А. Джілардіно відрізняється від редакції М. Офі переважно аплікатурою. У такті 35 та аналогічному йому такті 55 А. Джілардіно порушив басову ноту **g** на октаву вище задля уникнення значного розтягнення пальців лівої руки і, відповідно, технічного полегшення виконання. У такті 33 він допустив помилку, замість **d** виписавши у басовому голосі ноту **e**. Ноту **a**[1] на третій долі такту 41 він підняв на октаву, прибрав бас у такті 61 та ноти **fis** та **a** у такті 84, зняв позначення флажолету на першій долі такту 73. Також А. Джілардіно не вказав октавні переноси у басовому голосі, відповідно обмежуючи інструментарій для виконання цієї п'єси класичною шестиструнною гітарою.

Публікуючи "Етюд", М. Офі у передньому слові редактора зазначив, що деякі твори М. Соколовського були надруковані у журналі "Музыка гитариста" від 1907 року, а в основу його редакції покладений примірник "Музыки гитариста", який зберігається в Мюнхенській бібліотеці [14, p. vi]. У нотному додатку жодного з номерів "Музыка гитариста" від 1907 року не вдалося знайти творів М. Соколовського. Проте у випуску цього журналу за жовтень 1909 року наявні ноти музичної картинки "Почта" з авторством М. Д. Соколовського, а у випуску за листопад 1909 року ноти "Етюду" з позначкою "Муз. М. Д. Соколовского". Обидві публікації мають примітку "Из собрания редких нот и рукописей Н. А. Черникова" [8; 11].

Автор редакції названих творів не вказаний. Очевидно, це Микола Олексійович Черніков (?–1918).

У стилістичному відношенні М. Офі охарактеризував “Етюд” М. Соколовського як “типовий шопенівський романтизм, а також з гармонічною мовою значно пізнішого часу”, вказуючи на “акордову послідовність ближче до кінця «Етюду», яку ми знаходимо багато років згодом у «Етюді №1» Е. Вілла-Лобоса” [14, p. vi]. Очевидно, йдеться про низхідну хроматичну послідовність зменшених септакордів у тактах 65–69 “Етюду”. Це твердження є дискусійним, адже подібну гармонічну послідовність (до того ж більш розвинуту) ми знаходимо вже у Ноктюрні[1] Оп. 19 Дж. Регонді (1822–1872) – сучасника М. Соколовського [12, с. 3].

Підготовлена М. Офі публікація “Етюду”, загалом, виявляє обережне ставлення до тексту: збережено вказівки щодо октавних понижень у басовому голосі, де вони наявні у М. Чернікова[2], здебільшого збережено вказані аплікатури і, навіть, розподіл тактів по рядках на сторінці. Проте є й відмінності. М. Офі місцями забрав ліги[3], а деінде їх додав[4], запропонував виконувати ліговані ноти у тактах 65–68 прийомом глісандо. У такті 14 він розмістив позначку *con moto*, що відсутня у М. Чернікова.

Позначення флажолетів у редакції М. Чернікова не уніфіковане:

– у тактах 41 та 70 поруч із нотою написано *flag.*;

– у тактах 71–73 та 79 вказано латинською літерою струну, на якій передбачено виконати флажолет, і написано *harm.*;

– у тактах 82–83 просто написано *Harm.* і проведено риску над нотами, які передбачено заграти цим прийомом.

М. Офі у своїй редакції уніфікував позначення флажолетів, утім і йому не вдалося уникнути певних неточностей: флажолет на VII ладу ④ струни у такті 41 позначений нотою **a**$^{\mathbf{1}}$, а той самий флажолет у тактах 79 та 81 і флажолет на V ладу ⑤ струни, який звучить на тій же висоті, позначені нотою **a**$^{\mathbf{2}}$. На ноті **gis**$^{\mathbf{2}}$ на першій долі такту 71 М. Офі забрав позначення флажолету, що, на нашу думку, є сумнівним, адже, оточена флажолетами з обох боків, ця нота тембрально “випадає” з мелодії. І, навпаки, цілком виправданим виглядає застосування М. Офі флажолетів до ноти **d**$^{\mathbf{3}}$ верхнього голосу у такті 80 та ноти **a**$^{\mathbf{2}}$ верхнього голосу у такті 81, хоча у М. Чернікова позначення флажолетів над цими нотами відсутнє. Це не тільки є, на нашу думку, переконливішим з художнього погляду, ба більше, такти 80–81 у варіанті М. Чернікова технічно неможливо виконати з дотриманням вказаних тривалостей. Окрім позначення флажолетів у верхньому

---

[1] Такти 26–27.

[2] У такті 53 М. Офі вказав відсутнє у М. Чернікова октавне пониження басової ноти **d** з огляду на точно такий самий бас у такті 33, адже фрагменти “Етюду” у тактах 22–40 та 42–60 текстуально ідентичні.

[3] У такті 14 та інших подібних місцях.

[4] У тактах 47, 66, 71, 73.

голосі, М. Офі забрав ноти **d²** в акордах тактів 80–81, але й після цього позначену флажолетом ноту **a²** на ④ струні у такті 81 неможливо дотримати під час звучання акорду[1].

У редакції М. Чернікова привертає увагу "дивна" аплікатура акорду у такті 11: такою аплікатурою заграти вказаний акорд неможливо, А. Джилардіно та М. Офі вказують у своїх редакціях придатну аплікатуру. Виконання цього акорду у наведеній М. Черніковим аплікатурі можливе за умови застосування … російської семиструнної гітари. Але ж М. Соколовський грав у класичному строї, аплікатури попередніх і наступних тактів також розраховані на квартовий стрій класичної гітари! Чи може це бути лише випадковістю? Навряд чи можна було зробити одразу 4 випадкові помилки в аплікатурі одного акорду. Згодом у статті ми ще повернемося до цієї загадкової "помилки".

Публікація "Етюду" М. Соколовського під редакцією М. Офі не єдина, що відбулася у 1986 році. Перший випуск присвяченого гітарі "Музичного альманаху", який був виданий у цьому ж році у Москві, також містив ноти "Етюду" та невеличку статтю Ю. Римкявічюса про М. Соколовського [7]. В альманаху відсутні відомості про автора редакції та про джерело, на якому ґрунтується це видання "Етюду". Оскільки публікація під редакцією М. Офі не могла бути джерелом для цього видання, робимо висновок, що воно теж ґрунтується на публікації у журналі "Музыка гитариста". Серед відмінностей видання у "Музичному альманаху" від редакції М. Чернікова такі: додано агогічні відтінки у тактах 7, 14, 41–42 та 61–62; відсутні позначення октавних переносів у басовому голосі; у тактах 35 та 55 басову ноту піднято на октаву (як і у редакції А. Джілардіно); у тактах 39 та аналогічному йому 59 на першу долю додано бас **d¹**; у такті 61 відсутня басова **d**; на останній восьмій такту 68 замість **d²** бачимо **e²**; уніфіковано позначення флажолетів[2]; флажолет у такті 41 піднятий на октаву; на першу долю такту 70 прибрано форшлаг; у такті 73 прибрано позначення флажолету на ноті **g²**; ноти **d³** у верхньому голосі такту 80 та **a²** такту 81 передбачено виконувати флажолетами (як і у редакціях М. Офі та А. Джілардіно); прибрано ноту **e¹** в акорді на першу долю такту 81; флажолети на третю долю такту 82 та першу долю такту 83 підняті на октаву; тривалість акорду у такті 84 продовжена, з нього прибрані ноти **fis** та **a** (як і у редакції А. Джілардіно).

Ентузіаст російської семиструнної гітари Дмитро Петрачков розмістив на сайті http://sevenstring.ru значну кількість матеріалів про неї: посібники, ноти, рукописи. Особливе зацікавлення викликають наявні на сайті копії унікальних

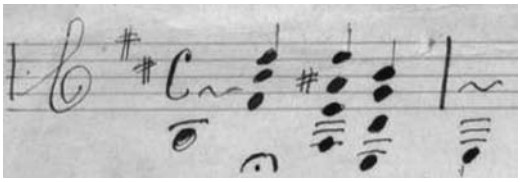
---

[1] М. Оффі передбачив виконання флажолету на ④ струні, при тому, що ця струна задіяна в акорді, який слідує за флажолетом. Можна було б заграти флажолет на V ладу ⑤ струни, тоді наступний акорд не завадить продовженню звучання флажолету.

[2] На одному штилі звичайною нотною голівкою позначена струна, а ромбоподібною голівкою вказано ноту флажолету. Поруч вказано, на якому ладу цей флажолет видобувати.

матеріалів XIX та першої половини XX століть. Серед них нам вдалося віднайти давній[1] рукопис з назвою “Романс «Послушайте, что я Вам скажу»” та позначкою “Рукапись[2] С. Н. Галина” (далі рукопис)[3]. З нотного тексту та написів у рукописі стає зрозуміло, що опублікована у журналі “Музыка гитариста” версія “Етюду” М. Соколовського з певною ймовірністю може походити від нього чи, принаймні, є пізнішою ніж він [5].

Нотний текст рукопису майже повністю збігається з текстом опублікованого “Етюду” М. Соколовського у редакції М. Чернікова, наявні певні розбіжності у деталях. На початку нотного тексту рукопису відсутнє позначення темпу і вказано розмір такту **C** (тобто 4/4), тоді як у М. Чернікова бачимо Moderato і 𝔠 (тобто alla breve). У верхньому голосі акорду на третю долю такту 1 вказано **d²**. Особливу увагу звернемо на символ, за допомогою якого автор рукопису позначає четвертну паузу: замість звичного символа 𝄽 фігурує коротенька горизонтальна хвиляста лінія:



Як побачимо далі, це специфічне позначення привносить у текст певну заплутаність.

На другу долю такту 2 рукопису припадає чотиризвучний акорд: додано ноту **e¹**. На першу долю такту 4 вказано ноту **d** ♮, хоча перед тим не було нот **d** зі знаками альтерації, а у М. Чернікова на першу долю такту вказано **f** ♮ (адже при ключі **f**♯). Ноти на другу і наступні долі такту 4 рукопису збігаються з нотами на другу і наступні долі такту 5 у М. Чернікова. Складається враження, що у рукописі насправді виписана тільки перша доля 4 такту, до того ж з помилкою: замість **f** в басу помилково написано **d**, а замість другої долі 4 такту п’єса продовжується одразу з другої долі такту 5. Щоб уникнути плутанини будемо нумерувати такти рукопису як вони виписані, не синхронізуючи нумерацію з опублікованою версією “Етюду”. Такт 8 рукопису розбитий на два такти по 2/4 явно помилково, тож цю тактову риску не враховуємо. На четверту долю такту 13 редакції М. Чернікова бачимо октавне пониження басової ноти – виписана нота **A⁴,** у рукописі цього нема. Басова нота в ідентичних тактах 36 та 56 рукопису на октаву вища за басову ноту

---

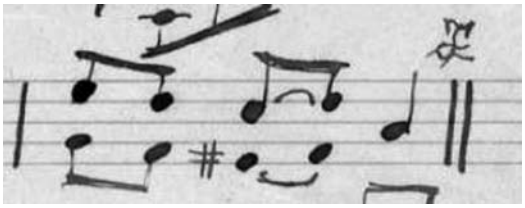
[1] Ноти рукопису написані чорнилом, а усі написи у ньому зроблено за дореволюційною орфографією.

[2] Орфографія напису збережена.

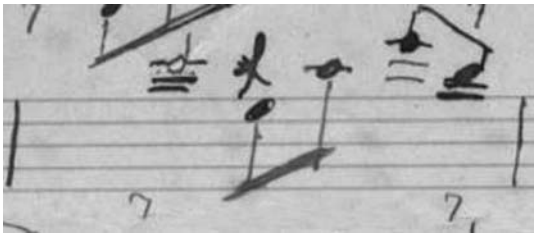
[3] Цей рукопис зберігається зараз у приватній колекції.

[4] **A** за написанням, $\mathbf{A}_1$ за звучанням, адже гітара – транспонуючий інструмент. Тут і далі вказуємо назви нот за написанням.

у тактах 37 та 57 редакції М. Чернікова. Над подвійною тактовою рискою після такту 40 бачимо символ, значення якого незрозуміле:



Зокрема, М. Черніков передбачає виконання ноти **a**[1] на третю долю цього такту флажолетом, однак не вказав ані струну, ані лад, на якому передбачено виконати флажолет. Як і у редакції М. Чернікова (такти 22–40 та 42–60), текст тактів 21–39 та 41–59 рукопису загалом збігається, однак у такті 51, на відміну від такту 31, замість **cis**[3] у мелодії вказано **des**[3]. З огляду на те, що у цьому такті обіграно домінантову гармонію тональності D-dur, це наштовхує на думку про не надто глибокі пізнання автора рукопису у теорії музики. У басовому голосі такту 51, на відміну від такту 31, виписано ноту **a** без визначення тривалості, перед нею трохи нижче бачимо знак, який за аналогією з тактом 31 розуміємо як восьму паузу, отже, бас **a** має виконуватися на другу восьму такту. У такті 52 відсутня басова нота, за аналогією з тактом 33 має бути **d**, а замість **e**[2] на другу долю має бути **fis**[2]. Над помилковою **e**[2] бачимо невідомий символ, який зустрінемо також у такті 72:

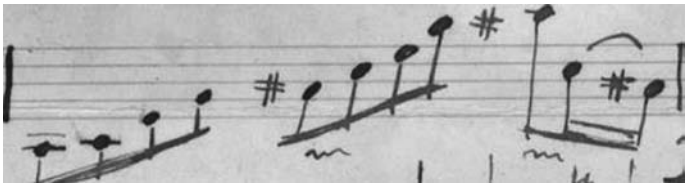


У такті 53 відсутній ♮ поруч із **c**[2], а у такті 54 відсутня басова нота. Особливу увагу звернемо на такт 60: у середньому голосі на другу долю **f**♮[1] замість **eis**, як треба було б вказати, адже ця нота є допоміжною при обігруванні терцового тону Ре мажорного акорду. Наступна нота повертає ключовий **f**♯. В аналогічному за гармонією такті 40 на другу долю вказано **eis**. У редакції М. Чернікова, а також похідних від неї публікаціях М. Офі та у "Музичному альманаху" ця помилкова нотація збережена: також вказаний **f**♮[1]. Цей нюанс важливий, оскільки *може слугувати для визначення наслідування між різними версіями п'єси, що розглядається*[1]*! Далі ми ще повернемося до цього нюансу. На відміну від усіх інших версій, останнім співзвуччям такту 60 у рукописі є* **fis**[1]**-d**[2]. У редакції М. Чернікова на третю долю тактів 61–64 виписаний пунктирний ритм. У рукописі на третю долю такту 63 також вказаний пунктирний ритм, у такті 61 на третю долю виписано

[1] А. Джілардіно у своїй редакції виправив помилкову нотацію у цьому місці.

рівні восьмі, а у тактах 60, 62 восьмі ноти, що припадають на третю долю, мають крапки, однак ноти останнього співзвуччя помилково вказані як восьмі, а не шістнадцяті. Те ж відзначаємо у такті 68 рукопису. Остання нота тактів 61 та 62 більше схожа на **cis²**, тоді як у М. Чернікова у цьому місці вказана доречніша **d²**. У такті 63 на першу долю чітко виписано **cis²**. На другу долю такту 69 рукопису у нижньому голосі **h**, а у М. Чернікова у такті 70 на другу долю у нижньому голосі **a**. На першу долю цього ж 69 такту рукопису у верхньому голосі виписано **a²** з форшлагом **a²**. Позначення флажолету, як і у такті 70, на відміну від тактів 70–71 редакції М. Чернікова, відсутнє. Незрозуміло, як треба грати першу долю такту 70 у редакції М. Чернікова: виписані форшлаг **cis³** та звичайна нота **a²**, над якою бачимо напис *flag.*, номер ладу чи струна для виконання флажолету не позначені. У “Музичному альманаху” тут вказано просто флажолет на VII ладу ④ струни, у М. Офі – флажолети на IV та V ладах ⑤ струни, у А. Джілардіно – флажолети на IV ладу ⑤ струни та на VII ладу ④ струни. У такті 71 та на першу долю такту 72 рукопису у верхньому голосі, як і у М. Чернікова, передбачено виконання флажолетів. У такті 74 рукопису перші вісім нот замість шістнадцятих помилково вказані як восьмі ноти. Усі ноти **a** у тактах 72–76, крім першої ноти такту 74 позначені ♯, в усіх опублікованих нотах п’єси ці ноти енгармонічно замінені на **b**, однак, якщо цей рукопис є першоджерелом для опублікованих версій (цю версію ми далі розглянемо), доцільно враховувати, що ♯ на першій ноті такту 74 міг бути просто пропущеним, як, скажімо, ♮ у такті 53. Басова нота у такті 77 на октаву нижча, ніж у редакції М. Чернікова.

Над нотою **a²** у тактах 78 та 80 рукопису бачимо хвилеподібні лінії. Короткі хвилеподібні лінії, схожі на символи, за допомогою яких у рукописі позначені четвертні паузи, бачимо над та під нотами також і у деяких інших тактах. Як далі буде роз’яснено, за їх допомогою можуть бути позначені флажолети. Така неоднозначність символу додає неабиякої заплутаності. Наприклад, доволі очевидно, що вказаний символ означає четвертну паузу у нижньому голосі на першу долю такту 79 та на першу долю такту 58 (хоча в аналогічному такті 38 він відсутній). У той же час значення хвилеподібних ліній між другим та третім рядками над тактом 58 неочевидне, як і значення цих ліній під нотами **ais¹** та **cis²**, **ais²** та **cis²** у такті 74.

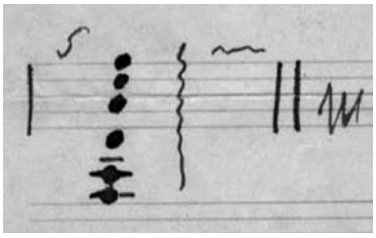


Чи міг автор рукопису за допомогою цього символу також позначати якийсь специфічний прийом? Наприклад, вібрато? Важко відповісти однозначно. У редакції М. Чернікова передбачено виконання нот **d³** та **a²** тактів 80–81 звичайним

способом, а у такті 79 рукопису чітко вказано флажолет. Схиляємося до думки, що у тактах 78 та 80 хвилеподібна лінія над нотою **a²** теж означає флажолет.

На другу долю такту 79 нижня нота виписана окремим голосом і на октаву нижче, ніж у редакції М. Чернікова. В акорді на першу долю такту 80 ноти **d¹** та **e¹**, що утворюють секунду, автор рукопису, всупереч прийнятим правилам, виписав "одна над другою". Акорд на третю долю цього ж такту з аналогічним написанням секунди викликає запитання. У М. Чернікова на третю долю цього такту нота нижнього голосу відсутня, а нота **g¹** дезальтерована, у рукописі: у нижньому голосі – **d¹**, у **g¹** ♮ відсутній. Уважаємо не вказаний у рукописі ♮ помилкою, адже найімовірніше, автор тут мав на увазі домінантову гармонію на тонічному органному пункті.

Після трьох нот такту 81, над якими бачимо хвилеподібну лінію, у рукописі слідує одразу акорд, перед яким вказано символ, що схожий на цифру 5. За акордом слідує позначене вертикальною хвилеподібною лінією арпеджіато та коротенька горизонтальна хвилеподібна лінія.



Як ми неодноразово бачили у рукописі до того, горизонтальна хвилеподібна лінія є, ймовірно, четвертною паузою. Акорд позначено нотами без штилю, але заштрихованими голівками, отже це, найімовірніше, четвертна тривалість. З перелічених зауважень можна зробити висновок, що цифра 5 означає ще одну четвертну ноту, яку мали б вписати перед акордом, тобто на першу долю, флажолетом на V ладу, однак не вписали. З цим припущенням частково збігається версія М. Чернікова: між тактом 82 та завершальним акордом присутній ще один такт, що заповнений нотою **d¹**. Цю ноту, як і ноти перед нею з такту 82, виконують флажолетом.

У рукописі відсутні як вказівки щодо різновиду гітари, для якого призначена п'єса, так і аплікатури, які могли б слугувати підказкою. Після вивчення рукопису стає зрозуміло, що його неможливо зіграти буквально ані на класичній шестиструнній, ані на російській семиструнній гітарі. Якщо ж припустити, що цей рукопис є першоджерелом для публікації М. Чернікова, низка розбіжностей у тексті може бути спричинена зокрема спробою редактора адаптувати п'єсу для квартового строю шестиструнної гітари.

У XIX – першій половині XX століть вельми поширеними були гітари з додатковими басами, які розташовувалися на додатковому грифі. Саме на такому інструменті, як відомо, грав М. Соколовський. Як ми бачимо з тексту "Етюду" у

редакції М. Чернікова, передбачається застосування гітари описаної конструкції, адже у нотах наявний бас **A**, який виконують на додатковій струні, що розташована на другому грифі. У рукописі С. М. Галіна ми цієї ноти не знаходимо, проте водночас наявні басова струна **e** і басова струна **d**, що наводить на думку про семиструнну гітару зі строєм Н. Коста: класичний квартовий стрій шестиструнної гітари і додаткова сьома струна **d**. Як відомо, згаданий у рукописі С. М. Галін був гітаристом-семиструнником, тож, чи не призначалася ця п’єса для російської семиструнної гітари, перші шість струн якої перестроєні у квартовий стрій? Однак, навіть застосовуючи семиструнну гітару зі строєм Н. Коста, виконавець зустріне у тексті неабиякі технічні перешкоди. Тож, на якому інструменті цей текст може бути виконаний “як написано”?! У пошуку відповіді на це запитання уважно вивчимо використання у творі натуральних флажолетів, адже висота звучання флажолету визначається строєм тої чи іншої струни при тому, що номер ладу, на якому його видобувають, є фіксованим[1].

У своїй “Повній школі для семиструнної гітари” С. Галін вказував, що флажолети виконують на V, VII та XII ладах, а над нотами, які треба грати флажолетами, пишуть літери *Fl*. Проте є певна неоднозначність в описі позначення флажолетів, яким його наводить С. Галін: “Якщо після гармонічних звуків поставлено слово «loco», варто припинити та грати простими звуками, ставиться над нотами Sans Harmonique або скорочуючи знаком ⁓” [1, с. 11]. У “Школі-самовчителі” О. Соловйова, який був учнем С. Галіна, знаходимо таке пояснення щодо позначення натуральних флажолетів: “над природними флажолетами зазвичай зображують хвилеподібну лінію з цифрою ладу та літери *Fl* …” [9, с. 21]. В. Русанов у своїй “Школі для семиструнної гітари”, яка видана у 1913 році, найдокладніше описав можливі способи позначення флажолетів. Він, як і О. Соловйов, написав про хвилеподібну лінію та літери *Fl*, проте зазначив, що іноді для їх позначення використовують символ 𝆔, який є загальноприйнятим у музичній літературі для позначення морденту. Заради уникнення плутанини В. Русанов застерігав позначати морденти у гітарних нотах загальноприйнятим у музичній літературі символом, натомість пропонуючи розшифровувати їх нотами [6, с. 70].

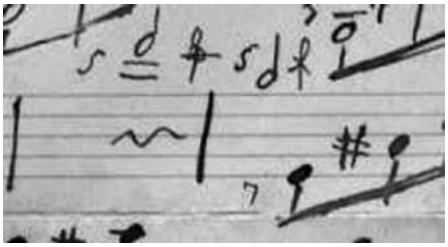
Наприклад, у тактах 71 та 79 рукопису ми бачимо ноту $\mathbf{d}^{3}$ з написаною поруч цифрою 5. Очевидно, що ця цифра означає номер ладу для виконання флажолета[2], однак хвилеподібна лінія наявна тільки у такті 79[3], а напис *Fl* відсутній в обох тактах, натомість праворуч від ноти у такті 71 бачимо незнайомий символ. Хоча, треба визнати, він дещо схожий на літеру f.

---

[1] Натуральні флажолети видобувають на XII, VII, XIX, V, XXIV, IV, IX, XVI, III ладах.

[2] На відміну від тогочасної практики, у теперішніх публікаціях загальноприйнятим є позначення номера ладу римськими цифрами.

[3] Хвиляста лінія у такті 71 ймовірніше означає четвертну паузу.



Варто зауважити також принцип запису висоти ноти, яку треба виконувати цим прийомом: нотою **d**^{3} у “Повній школі для семиструнної гітари” С. Галіна позначено винятково флажолет на V ладу ① струни, що збігається з вказаною цифрою 5, а про використання флажолетів на IV, IX, XVI, XIX та XXIV ладах серед згаданих авторів писав тільки В. Русанов. Він також зауважив, що ці флажолети застосовують надзвичайно рідко, а про можливість виконання флажолетів на III ладу навіть не згадував [6, с. 70]. На гітарі з класичним строєм цей флажолет (натуральний) ми можемо заграти лише на III ладу ③ струни, а на V ладу ① струни знаходиться флажолет **e**^{3}, а не **d**^{3}! Тож, чи не має бути ① струна перелаштована в **d**? У такому випадку такти 77–79 стануть легко виконуваними і добре звучатимуть, однак такт 69 (за умови збереження класичного строю інших струн) стане неможливо виконати…

Описуючи стрій десятиструнної гітари у третій частині своєї “Школи-самовчителя”, О. Соловйов писав, що стрій додаткових струн, які розташовані на додатковому грифі, залежить від виконуваної п’єси, тож, може варіюватися. Другу додаткову струну часто настроюють на **e**, а третю додаткову струну – на **a**^{1} [10, с. 3]. Схоже, що російська семиструнна гітара з додатковим грифом не просто робить можливим виконання цієї п’єси “як написано”, вона значно полегшує виконання. Тут буде доречним нагадати про акорд у такті 11 редакції М. Чернікова з “дивною” аплікатурою, на яку ми раніше звернули увагу. Ця аплікатура акорду могла бути зафіксована у рукописі, з якого набирали ноти для друку, і випадково потрапила до публікації “Етюду”, який позиціонувався укладачами збірки як призначений для гітари з класичним строєм. У якості аргументів проти “семиструнного” призначення рукопису можна навести акорд на другій долі такту 2, який майже неможливо зіграти на російській семиструнній гітарі[2], а також завершальний акорд п’єси, який розрахований на шестиструнну гітару з класичним строєм. Утім, тут може бути і помилка, схожа на помилку у такті 4 рукопису – переплутані **fis** та **d**.

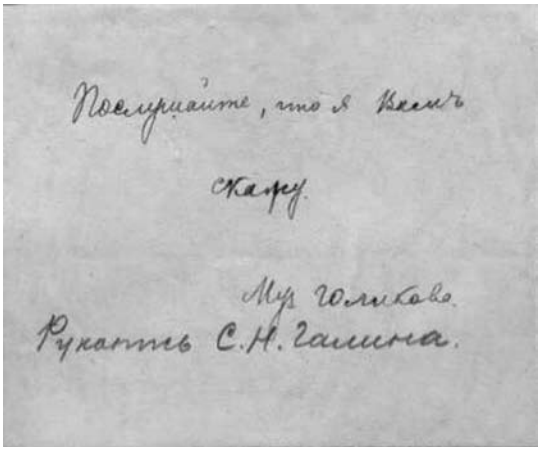
---

[1] На відміну від сучасних видань, у “Школі-самовчителі” О. Соловйова нумерація струн починається з нижчих за звучанням.

[2] Зазначимо, що у редакції М. Чернікова, яка призначена для гітари з класичним строєм, у цьому акорді відсутня нота **e**^{1}. Для класичного строю це в технічному сенсі нічого принципово не змінює, а для російської семиструнної гітари акорд стає легко виконуваним.

Для порівняння переглянемо ноти музичної картинки М. Соколовського “Почта”, де наявне широке застосування відкритої ① струни у сполученні з тою ж нотою **e²**, притиснутою на іншій струні, типові аплікатури акордів – усе це підтверджує призначення п’єси для квартового строю класичної гітари, а, отже, не викликає таких сумнівів у авторстві видатного гітариста як у випадку досліджуваного нами “Етюду”. *Призначення “Етюду” для семиструнної гітари – це вагомий аргумент проти авторства М. Соколовського.*

Усього у рукописі фігурує 3 прізвища, М. Соколовського в тому числі, однак лише його залишки можна насилу розгледіти у правому верхньому кутку першої нотної сторінки. На обкладинці рукопису вказано “Муз. Голикова Рукапись С. Н. Галина”.



Самуїл Миколайович Галін (1828–23.12.1907) був дуже активним гітарним діячем і підтримував стосунки майже з усіма помітними гітаристами Росії свого часу. Серед тогочасних гітаристів відомий Андрій Климентійович Голіков (помер 9.05.1894 у віці близько 60 років), найімовірніше, саме про нього тут йдеться. Відомо, що А. К. Голіков був другом М. Соколовського і під його впливом перейшов з терцового строю російської семиструнної гітари на квартовий стрій шестиструнної. М. Черніков писав, що А. Голіков не надто цінував власні композиції і не видавав їх друком, навіть не хотів записати щось для себе. Однак припускав, що дещо все ж було записано на прохання друзів і, зокрема, автором п’єси “На дворе метель и вьюга”, яку грав у концертах М. Соколовський, є саме А. К. Голіков [3, с. 409]. Водночас, етюд за піснею “На дворе мятель и вьюга”, який зберігся у рукописі, В. Русанов вказує у переліку творів М. Соколовського [2, 206].

У переліку рукописів композицій Соколовського, що зберігалися у бібліотеці Л. В. Девятова ми зустрічаємо твір під назвою “Послушайте, что скажу” [3, с. 1792]. Ця назва майже збігається з назвою знайденого нами рукопису “Послушайте, что я Вам скажу”. Постає закономірне питання, чи не є історія “Етюду М. Соколовського” подібною до історії “На дворе метель и вьюга”? Можливо,

автором музики "Етюду М. Соколовського" насправді є А. К. Голіков, а ця п'єса призначена для виконання на семиструнній гітарі? *На нашу думку, авторство М. Соколовського тут може бути піддане сумніву.*

С. М. Галін помер 23 грудня 1907 року, отже, якщо цей рукопис справді належить йому, публікація редакції М. Чернікова у журналі "Музика гітариста" №11 від 1909 року є пізнішою і не може бути першоджерелом для цього рукопису. Лишається питання: "чому у рукописі не вистачає такта 4, який є у редакції М. Чернікова"? До того ж, у рукописі наявна помилка на першу долю такту 4. Можливо, М. Черніков, узявши рукопис за основу і помітивши цю помилку, не змінив басову ноту, а вписав такт, який органічно доповнив цю музику. За альтернативною версією, С. Галін міг просто записати нотами п'єсу зі свого репертуару і почавши писати такт 4 "перескочив" до такту 5. Але чому ж тоді ідентичні мелодичні ходи у середньому голосі тактів 41 та 61 редакції М. Чернікова нотовані по-різному? Саме так, як такти 40 та 60 у рукописі С. Галіна! Помилки у нотному записі рукопису[1] можуть бути пояснені відсутністю глибоких теоретичних знань у С. М. Галіна, у цьому він зізнавався у листі до В. Русанова: "одна біда: я теорію зовсім не знаю, знаю лише ноти …" [3, с. 372–373]. А це можна розглядати як непряме підтвердження належності рукопису С. Галіну.

Зокрема, М. Черніков писав у своїй статті про особисте спілкування з А. Голіковим, що є підставою ще однієї версії: ноти "Етюду" він міг отримати безпосередньо від А. Голікова [3, с. 409]. Можливо, існував ще один рукопис, на якому ґрунтуються обидві версії: М. Чернікова та С. Галіна.

З приводу заявленого авторства М. Соколовського зазначимо: у своїх спогадах П. С. Агафошин характеризував Миколу Олексійовича Чернікова як "людину не авторитетну у музичному світі" [3, с. 21]. Звісно, оцінка П. Агафошина може бути суб'єктивною, проте її підтверджує один із фактів біографії М. О. Чернікова: фірма К. І. Мейкова видала "Самоучитель для семиструнной гитары" авторства М. Соколовського при тому, що справжнім автором цього посібника був М. О. Черніков [3, с. 1952]. Цей факт можна пояснити прагненням легкого заробітку на швидко розпроданому накладі самовчителя завдяки використанню гучного імені видатного музиканта. З іншого боку, це могла бути й "заслуга" видавця. На захист репутації М. Чернікова згадаємо ситуацію з фантазією І. Радо "Я не знала ни о чём в свете тужить", яку видавець О. Афромєєв видав під назвою "Лучинушка", однак згодом під тиском М. Чернікова, який обурювався зміною назви п'єси, вилучив її з друку [3, с. 1463]. Свідомо М. Черніков вказав неправильне авторство чи не свідомо? Питання поки що залишається відкритим.

Підсумовуючи, зазначимо, що чимала частина з розглянутих у статті фактів свідчить проти авторства "Етюду" М. Соколовського. Ця п'єса написана для се-

[1] Вказаний вище незбіг нотації в аналогічних мелодичних ходах, **des**^{3} замість **cis**^{3} у такті 51.

миструнної гітари з додатковим грифом, а автором музики, ймовірно, є вказаний у рукописі А. К. Голіков. Значення деяких символів у рукописі залишилося не розпізнаним. Можливо, у майбутньому розвідки життя і творчості А. К. Голікова та С. Галіна відкриють дослідникам цікаві сторінки історії гітари та збагатять гітарний репертуар новими художньо-вартісними творами. Віднайдення та дослідження зроблених М. Соколовським аранжувань і вказаного В. Русановим серед опублікованих творів “Deux polka-mazurques pour deux gitarres, composées et dédies A. S. Exc. le prince Nikolas Obolensky (своєму другові і прихильнику)” допомогло б більше сказати про майстерність М. Соколовського-композитора.

Список використаної літератури

1. *Галин С. Н.* Полная школа для 7-миструнной гитары удобная для самоучения. – Санкт-Петербург : Музыкальный магазин “Северная лира”, 1898. – Ч. 1. – 37 с.

2. *Русанов В. А.* М. Д. Соколовский: Исторический очерк В. А. Русанова / В. А. Русанов // Интернациональный союз гитаристов: Сообщения Интернационального союза гитаристов за 1900–1901 г. / С.С. Заяицкий. – Москва : Типо-литография А. В. Васильева и Ко, 1902. – С. 195–207.

3. Классическая гитара в России и СССР. Биографический музыкально-литературный словарь-справочник русских и советских деятелей гитары / сост. Яблоков М. С. – Екатеринбург : “Русская энциклопедия”, 1992. – 2108 с.

4. *Паламарчук В. А.* Деякі аспекти зародження та розвитку українського гітарного мистецтва (кінця XVIII–XIX століть) / В. А. Паламарчук // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2016. – Вип. 17. – С. 177–184.

5. Романс “Послушайте, что я Вам скажу” [Электронный ресурс] // “Муз. Голикова Рукопись С. Н. Галина”. – Режим доступа: http://sevenstring.ru/images/pdf/Galin_SN_listen_to_me.pdf.

6. *Русанов В. А.* Школа для семиструнной гитары / В. А. Русанов. – 2-е изд. – Тюмень, 1913. – Ч. 1.

7. *Соколовский М. Д.* Этюд / М. Соколовский // Музыкальный альманах. Гитара. – Москва : Музыка, 1989. – Вып. 1. – С. 28–30.

8. *Соколовский М. Д.* Почта / М. Соколовский // Музыка гитариста. – Москва : Печатня В. Гроссе. – 1909. – №10. – С. 70.

9. *Соловьёв А. П.* Школа-самоучитель для семиструнной гитары / Александр Петрович Соловьёв. – Москва : П. Юргенсон, 1896. – Ч. 1.

10. *Соловьёв А. П.* Школа-самоучитель для семиструнной гитары / Александр Петрович Соловьёв. – Москва : П. Юргенсон, 1896. – Ч. 3. – Вып. 3.

11. Этюд Муз. М. Д. Соколовского // Музыка гитариста. – Москва : Печатня В. Гроссе. – 1909. – № 11. – С. 72–73.

12. *Regondi G.* Reverie. Nocturne pour la guitarre / G. Regondi. – Bone & Co.– Luton, England.

13. *Sokolovsky M.* Étude / M. Sokolovsky // La Biblioteca di Seicorde / A. Gilardino.– Vol. 76, Luglio-Settembre. – 2003.

14. The Russian collection, Vol. I for guitar solo. Edited, with historical notes by Matanya Ophee. – Editions Orphйe, Inc., Columbus, Ohio, 1986.

Стаття надійшла до редколегії 14.06.2017
Прийнята до друку 25.06.2017

"M. SOKOLOVS'KY`S ETUDE" AND "S. GALIN`S MANUSCRIPT"

Victor PALAMARCHUK

Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Choral Art,
18, Valova Str., L'viv, 79008, Ukraine
e-mail: guitaristpv@gmail.com

The article outlines a comprehensive research on the compositions of a Ukraine-born XIX-century guitarist Mark Sokolovs'ky (1818–1883). The author observes various versions of the Etude, which became widely known under the authorship of M. Sokolovs'ky. The existing published versions were edited by N. Chernikov, M. Ophee and A. Gilardino, as well as the piece from a 1986 USSR journal [from an anonymous editor]. Particular attention was attributed to the "Listen to what I tell you" romance manuscript, whose authorship was presumed to be of Holikov, owing to the fact it had the same filler as Sokolovs'ky's "Etude". The author conducted a comparative analysis between the published versions of the Etude and the manuscript of "Listen to what I tell you", expounding on textological, stylistical, historical, biographical, organological and guitar playing techniques. Upon the analysis, the author proposes a hypothesis regarding the type of guitar for which the piece was intended to be written. Apart from the abovestated, the author proposes a range of arguments against Sokolovs'ky's authorship, expounded and discussed in the given article and so Sokolovs'ky's authorship was thereby denied.

Keywords: guitar in Ukraine, guitar history, guitar repertoire, classical guitar repertoire, Russian seven-string guitar, manuscript, Marko Sokolovs'ky, Samuil Galin, Andrei Holikov.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 95–103
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 95–103

УДК 78.071.1(477)(092)

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ АНДРІЯ ГНАТИШИНА ДЛЯ МОЛОДІ

Наталія СИНКЕВИЧ

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
Інститут музичного мистецтва,
кафедра методики музичного виховання і диригування,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, 82100, Україна
тел.: 067-97-71-397; e-mail: synkewych@ukr.net

Розглянуто творчий доробок Андрія Гнатишина у визначальній для нього хоровій сфері. Це пояснюється тим, що він сам був хористом, диригентом, регентом, суспільно-культурним діячем і композитором-практиком, який забезпечував репертуаром очолювані ним колективи. Зокрема, проаналізовано оригінальні хорові твори та хорові опрацювання народної і сакральної музики для молоді, розкрито їхню яскраву образність, розмаїття тематики і жанрів, визначено принципи формотворення, засоби виразності у поєднанні вербального й музичного рядів. Окрім того, наголошено естетичний і патріотичний потенціал хорового репертуару митця у навчально-виховному процесі. Адже А. Гнатишин відповідально ставився до потреб і завдань виховання молоді в умовах еміграції, чудово розумів особливості роботи з дітьми, обдумував форми їхньої участі в житті українських спільнот, у тому числі під час національних і релігійних святкувань. Такими настановами були зумовлені жанрово-тематичні орієнтири його хорових збірок (а саме, “Дитячі (народні) пісні про різних звірят і птахів” для голосу, хору і малого оркестру; “Співаймо”, “Пісні на слова Т. Шевченка”), Служби Божої для дитячого хору тощо.

Ключові слова: Андрій Гнатишин, хорові твори для молоді, дитячий репертуар, збірка, фольклорний зразок, виконавський склад.

Андрій Гнатишин (1906–1995) – видатний український композитор, диригент і педагог, музикознавець-публіцист, культурно-громадський діяч, творче життя якого було тісно пов’язане з діяльністю українців за межами рідної землі, на теренах західної діаспори.

У мистецькому доробку А. Гнатишина провідною галуззю є хорова творчість. І це зрозуміло, адже він був хористом, диригентом, регентом, суспільно-культурним діячем і композитором-практиком, який забезпечував репертуаром очолювані

© Синкевич Н., 2017

ним колективи. Велику кількість хорових опусів композитор написав на замовлення духовних осіб, організаторів урочистостей, регентів та керівників світських хорових колективів чи українських осередків діаспори. Усі ці чинники зумовили жанрові та тематичні групи, що є домінуючими у творчості митця.

Значну увагу А. Гнатишин приділяв компонуванню музики для дитячого виконавського репертуару, що інспірувалося його власною працею та потребами українських емігрантських колективів і окремих діячів. Композитор свідомо ставився до питання виховання молоді у національному дусі в умовах еміграції, чудово розумів особливості роботи з дітьми, зокрема, необхідність якнайширшого залучення їх до діяльності товариства "Рідна школа", а також до участі у різних мистецьких заходах, приурочених до національних та релігійних свят.

До висвітлення постаті та аналізу творчості А. Гнатишина в різних аспектах зверталися науковці Т. Данник, І. Дем'янець, Л. Кияновська, Б. Шарко, В. Шульгіна та ін. (проблема диригентської майстерності композитора), О. Гнатишин, Н. Никорак, П. Баб'як (аналіз епістолярної спадщини), І. Дем'янець, Л. Кияновська, Г. Карась, Л. Пискач, Т. Прокопович та ін. (жанрові й стильові особливості хорової творчості митця), проте з'ясування питань, пов'язаних з аналізом хорової творчості А. Гнатишина для молоді, залишається актуальним до сьогодні. Тому **метою** пропонованої статті є спроба охарактеризувати ці хорові композиції. Для досягнення поставленої мети вирішено завдання: окреслити образно-тематичний і жанровий спектр аналізованих творів; виявити їхні стилістичні прикмети; визначити естетичний і духовно-етичний потенціал хорових творів у процесі музично-естетичного виховання.

Практична діяльність композитора була тісно пов'язана з аматорськими та церковними хорами, що виробило у нього віртуозне уміння влучно користуватися доступними прийомами для створення художнього результату, підхід до вибору жанрових орієнтирів, оптимальних виразових засобів, особливостей хорового викладу.

Будучи студентом Нової Віденської консерваторії (1931–1934 роки), він очолив чоловічий хор Української Греко-Католицької церкви св. Варвари у Відні (від 1931 року), з яким опановував церковний і світський репертуар. Також долучився до діяльності товариства "Січ", налагодив викладання "науки української мови і пісні" у "шкілці" для українських дітей, де й організував дитячий хор. З цими колективами А. Гнатишин брав участь у концертному житті столиці Австрії. Для відповідних виконавських потреб у цей період композитор написав кілька творів для дитячого хору (зокрема, приурочених до свята Матері). До свят, організовуваних Рідною школою, Маестро залучав також мішаний хор "Бандура", яким диригував від 1938 року [6, с. 10].

1964 року композитор завершив роботу над збіркою "Дитячі (народні) пісні про різних звірят і птахів" для голосу, хору і малого оркестру, створену на замовлення В. Ільчишина – власника видавництва "Хвилі Дністра" з Клівленда. На

прохання о. Жолкевича А. Гнатишин написав "Службу божу" для дитячого хору в Торонто (1966 року). Тоді ж, окрім церковних опусів, скомпонував кілька оригінальних творів для дітей: "Люби Україну" ("Сумівський гімн") на слова Гната До, дві композиції на власні тексти "Нам Канада й Україна дорога" та "Геть вороги з України".

Вельми популярною серед диригентів і хорових виконавців була збірка А. Гнатишина "Співаймо"[1], видана 1974 року у Відні за сприяння членів хору УКЦ св. Іоанна Хрестителя та його диригента Михайла Добоша з Нью-Арку. Цей репертуарний збірник охоплює 36 композицій для дво- і триголосого дитячого хору в супроводі фортепіано. Серед них – патріотичні та меморіальні (як, наприклад, "На святоюрській горі" (пам'яті митрополита Андрея), релігійні, паралітургійні, стрілецькі пісні та опрацювання народних пісень: колядок, гаївок, жартівливих, дитячих ігрових.

Першу частину збірки (17 пісень) становлять твори релігійного змісту, розташовані за церковним календарем: Різдво (колядки), Воскресіння Господнє (тропарі, великодні пісні), пісні до Святого Духа, Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці, Почаївської Божої Матері, Володимира Великого, Святого Миколая. До цієї групи пісень увійшли також твори, присвячені митрополиту Андрею Шептицькому, Молитва за борців з-під Крут.

До другої частини збірки ввійшли твори патріотичного змісту, народні пісні (веснянки, гагілки, жартівливі), а також оригінальні твори А. Гнатишина на тексти відомих українських поетів – Маркіяна Шашкевича, Лесі Українки, Олекси Кобця.

Наприклад, колядка "Бог предвічний" потрактована у дусі австрійських збірок для аматорського музикування: провідна мелодія дублюється партією фортепіано у відповідному регістрі. Виклад доповнено й збагачено ритмічно-інтонаційно самостійною лінією баса, низкою відхилень (із основної тональності G-dur у C-dur і D-dur), та вісімковими пульсаціями-репетиціями, які пожвавлюють мірний рух основної теми та імітують різдвяні передзвони.

Серед релігійних творів є композиції на церковні канонічні наспіви: "Йордане, приготовися", тропар "Христос воскрес", "Царю небесний" з церковного співаника о. І. Кипріяна, євхаристійна пісня "Витай між нами" на мелодію Й. Кишакевича, "Молитва до Пресвятої Богородиці" київського розспіву за Д. Бортнянським, кант "Де згода в сімействі" та ін.

Оригінальною гармонізацією вирізняється канонічний тропар "Христос" із західноукраїнської Служби Божої. Партія хору і супровід фортепіано у поєднанні творять типову фактуру традиції Liedertaffel з характерними пунктирно-маршовими ходами верхніх голосів та гармонічною фігурацією баса. Подібність під-

[1] Збірка "Співаймо" : Пісня для української молоді в дво- і триголосному укладі в супроводі фортепіано. Репертуар на національні і релігійні свята. – Відень : Musikverlag Josef Dqrr, J.D. 1974. – 55 с.

креслює і ритмічна структура тропаря – видозмінена і зведена до квадратності, та характерна ритмогармонічна кадансова формула супроводу.

Поряд із оригінальними творами, написаними з ужитковою метою, у збірці представлені адаптовані переклади власних композицій для старших виконавських складів (як, наприклад, "Підлисся" – твір, який постав для триголосого мішаного хору в супроводі фортепіано і згодом увійшов до "Збірника музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича"[1]) та аранжування композицій інших авторів (Д. Бортнянського, М. Леонтовича, О. Нижанківського, Й. Кишакевича, М. Вербицького, Ф. Колесси).

Цікавим прикладом аранжування є дума "Почаївська Мати Божа" за М. Леонтовичем. Цей репертуарний акапельний хор, трактований у стилі неофольклоризму з максимальним збереженням жанрових особливостей фольклорного першозразка, залишився визначальним і для перекладення, яке зробив А. Гнатишин: епічність викладу (декламаційність вокальної партії соліста, ремарка Maestoso); неперіодична перемінність складних і мішаних метрів: (6/4 (2/4+4/4) – 7/4 (3/+4 + 4/4) – 6/4 – 7/4 – 4/4), структура строфи 6+4, у якій збережене членування першого речення на три двотактові фрази, розділені рельєфними цезурами; характерна колоритна ладовість і типовий мелодичний хід у кадансі: D^6 – D^3 – t.

Однак, якщо М. Леонтович, обмежений засобами мішаного хору a cappella, потрактував фактуру композиції як співвіднесення партії соліста (персоніфікованого образу кобзаря), та хору – як сонорного тла та відлуння-гармонізації, тобто як виконавську групу, наділену античною роллю коментатора та колективного учасника-свідка подій, то перед А. Гнатишиним стояло дещо інше завдання.

Він звів хорову тканину mormorando до триголосся кантового типу, комплементарно ритмічну до провідної теми соліста. Оскільки дитячі голоси мають значно менше потенціалу тембрально-регістрових контрастів, аніж мішаний хор, в окремих партіях задіяні або крайні регістри, або точне дублювання провідної теми з тісним і масивним інтервальним викладом. Фортепіанна партія, окрім типової для аматорської практики епізодичної підтримки музичного матеріалу соліста і хору, містить бандурні звуконаслідування. Це вертикальні акорди arpeggiato та елементи психологічного підтексту: ритмічно рухливі, мелізматичні пунктирні та шістнадцяткові ходи баса на широкі інтервали, що створює враження інструментальної імпровізаційності. Окремої уваги заслуговує ладотональна сторона цієї композиції. Їй властивий мінливий модуляційний план з гармонічними та мелодичними тональними переходами, модальними перезабарвленнями у тональностях із думно-характерними ознаками народних ладів: гармонічний g-moll – міксолідійський C-dur – натуральний d-moll – лідійський B-dur – гармонічні d-moll – g-moll.

[1] Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича / муз. ред. Юрій Гнатюк. – Київ ; Львів ; Вінніпег, 1992. – 359 с. (3 твори: С. 23–24, 176–182, 210–214).

До збірки також поміщено низку оригінальних композицій: "Молитва за бійців з-під Крут" слова Л. Храпливої, "Вільна, незалежна Україна" слова О. Кобця, "Ти моя Вкраїна" слова В. Клоручака, твори "Молитва", "Мамо рідна", "Засвітило сонце" написано на власні тексти композитора. Як зазначила Д. Василик, "добре знання композитором дитячих голосів дозволило створити оригінальні хорові твори, які зберігають свою виконавську, тематичну актуальність і в наш час" [1, с. 127].

Хоровий репертуар А. Гнатишина для молоді поповнився творами на вірші Тараса Шевченка. Хорову шевченкіану митця склали композиції: "За думою дума" та "За байраком байрак" на слова Т. Шевченка (які згодом увійшли до збірки "Рідні звуки"), "Думи мої" (входить до збірки "Пісні для мішаного хору" (Відень, 1976), "Садок вишневий коло хати" для мішаного хору a cappella зі соло баритона та тематична збірка, написана з метою збагачення репертуару колективів української молоді: "Пісні на слова Т. Шевченка" для триголосого хору в супроводі фортепіано.

Звертання композитора до текстів Кобзаря зумовлене, насамперед, традиціями шевченківських святкувань, що проводилися як на батьківщині, так і в умовах західної діаспори, і слугували засобом національної ідентифікації, чинником консолідації всієї української спільноти [6, с. 13].

У педагогічній практиці диригентів вагоме місце займає репертуарна збірка А. Гнатишина для української молоді "Пісні на слова Т. Шевченка" для триголосого хору в супроводі фортепіано. Вона охоплює як оригінальні твори композитора, так і опрацювання відомих мелодій. Шевченківській тематиці присвячена також композиція А. Гнатишина на слова Ю. Шкрумеляка "Поклін тобі, Тарасе", яка увійшла до названої збірки.

Серед опрацювань відомих мелодій, що увійшли до збірки, вирізняються хори "Реве та стогне Дніпр широкий" (запис О. Кошиця), "Наш отаман Гамалія" (мелодія народна), "Вечір" (мелодія народна), "Ой три шляхи широкії" (народна мелодія з Буковини).

Відкриває збірку хор "Заповіт". Він займає особливе місце серед багатьох творів Кобзаря, музичне прочитання яких було започатковано ще у XIX столітті. Цей твір є обов'язковим для виконання на шевченківських урочистостях, тому має в українській хоровій літературі велику кількість варіантів "прочитання" різними авторами: Михайло Вербицький, Гордій Гладкий, Василь Барвінський, Микола Лисенко, Станіслав Людкевич, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Борис Лятошинський та ін. Тому А. Гнатишин поставив перед собою мету створити власну інтерпретацію широковідомої пісні для виконання учнівською молоддю й аматорськими колективами.

"Заповіт" А. Гнатишина не є оригінальним твором, а, як зазначив композитор, обробкою народної мелодії, записаної О. Кошицем. Однак варто уточнити, що О. Кошиць 1939 року зробив свою інтерпретацію "Заповіту", використавши ме-

лодію Гордія Гладкого (1849–1894), й увів до репертуару своєї капели, яка об'їхала з українськими концертами весь світ. Саме мелодія "Заповіту" Г. Гладкого стала найпопулярнішою і найбільш життєздатною. Його твір виконували як народну пісню, яку передавали з покоління в покоління. Тому цю мелодію використовували українські композитори як основу оригінальних творів.

"Заповіт" А. Гнатишина передає епічний філософський зміст Шевченкового вірша. Експозиційна тема звучить стримано, скорботно завдяки неспішному темпу (Sostenuto), приглушеній динаміці (p), розміреній метро-ритміці (6/4), тонально-ладовій забарвленості (гармонічний d-moll), кантовому принципу хорового викладу та акордово-хоральній фактурі фортепіанного супроводу.

Цікаво відзначити, що композитор у своїй практиці використовував один вірш для створення композицій, придатних для різних складів виконавців. Таким прикладом є хор "Вечір" ("Садок вишневий коло хати") для мішаного хору і для триголосого хору в супроводі фортепіано. Якщо порівнювати ці дві композиції, то доцільно зазначити, що мішаний хор є оригінальним твором митця, а триголосий – опрацюванням народної мелодії. Відмінності помітні також і в структурі, і в засобах музичної виразності.

"Садок вишневий біля хати" для мішаного хору викладено у тричастинній репризній формі з розгорненою кодою і використанням сольних епізодів. У цьому хорі композитор продемонстрував підхід до тексту, як до драматично-сюжетної канви. Всі засоби вербальної і музичної виразності підпорядковані завданням створення жанрової сценки пейзажно-пасторального характеру, у якій партії і хорові групи персоніфікуються, а сам твір стає середовищем дії: звідси панорамно-пейзажні замальовки, ефекти вибіркових епізодів крупного плану з відповідними засобами характеристики, тембральні чинники поліпластовості – суміщення і співставлення різних за своєю якістю звукових середовищ [5, с. 139–140].

Хор "Вечір" для триголосого хору написано у строфічній формі. Фортепіанний вступ вводить в атмосферу пейзажної замальовки, а мелодична лінія (з імітаційним ходом) готує початкову фразу сопранової партії. Музика хору за інтонаційним змістом, ладовим забарвленням (Es-dur –F-dur – c-moll), метро-ритмічним рухом (вальсова тридольність) акцентує народний характер мелодії. Для більшого наближення до народного хорового звучання використано кантовий виклад (рух двох верхніх голосів у терцію на тлі типового для народного співу гармонічного альта).

Драматургічна побудова строфи поділяється на заспів (Allegretto, ma non troppo, період, що складається з трьох чотиритактових фраз – Es-dur) і приспів (класичний період), який композитор підкреслив пришвидшенням темпу (скоріше) і зміною ладового забарвлення (c-moll).

Серед оригінальних творів Андрія Гнатишина, поміщених у репертуарну збірку для молоді, заслуговує уваги хор "На розпутті кобзар сидить". Твір починається чотиритактовим фортепіанним вступом, який імітує тональне налаштування

кобзи. Опісля відбувається створення колористичної картини звуконаслідування гри на кобзі (хорове звучання "Бринь, Бринь…" у вільному темпі Ad libitum). На фоні цього звукового ефекту неспішно розгортається соло кобзаря. Розвиток мелодії щаблями розкладеного тризвуку з використанням пунктирного ритму та в тональному забарвленні гармонічного мінору, надає звучанню внутрішнього драматизму. Підхоплює заспів кобзаря триголосий хор. Строфічна структура вірша щоразу поділяється на заспів кобзаря і приспів хору, створюючи картину думної розповіді.

Хорові твори А. Гнатишина на вірші Т. Шевченка акумулюють у собі велику художньо-перетворюючу силу і служать невичерпним джерелом у вихованні нових, національно свідомих поколінь української молоді.

Отже, хорова музика Андрія Гнатишина для дітей і молоді є матеріалом, а хоровий спів – інструментом найдієвішого комплексного виховання людської особистості, які створюють можливість вельми швидкого зростання музичної свідомості та сприйняття. Крім того, активне використання хорових композицій митця у педагогічній практиці та виконавсько-творчому процесі здатне впливати на національно-патріотичні переконання молоді, а також на розкриття закладеного в цій музиці потенціалу духовного зростання.

Хорова творчість Андрія Гнатишина, адресована дітям і юнацтву, багатообразна й різножанрова. Вона наділена культурно-соціальними функціями, які інтегруються з освітньо-виховними. І ті, й інші зорієнтовані на розвиток музичних здібностей та естетичного сприйняття юних виконавців і слухачів як у національно-своєрідному, так і в загальнолюдському вимірах.

Список використаної літератури

1. *Василик Д.* Музично-педагогічна хорова спадщина Андрія Гнатишина / Дзвенислава Василик // Молодь і ринок. – 2011. – №10 (81). – С. 126–129.

2. Виступ хору св. Варвари з Відня у Мюнхені // Християнський голос. – 1980. – № 23.

3. *Гнатишин А.* Церква св. Варвари у Відні – місце побуту мощів св. Йосафата колись і тепер / А. Гнатишин // Світло. – 1967. – Травень–червень.

4. *Дем'янець І.* Культурно-мистецький контекст та історичні умови літургічної творчості А. Гнатишина / І. Дем'янець // Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. – Тернопіль ; Київ, 2008. – Вип. 1 (19). – С. 39–45.

5. *Дем'янець І.* Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури ХХ століття : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 / І. Дем'янець. – Львів, 2009.

6. Диригент і композитор Андрій Гнатишин. Матеріали до біографії / ред. Т. Данник. – Відень, 1994.

7. *Карась Г.* Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. Карась. – Івано-Франківськ, 2012.

8. *Карась Г.* Основні етапи розвитку української музичної культури західної діаспори / Г. Карась // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VI : Мистецтвознавство. – С. 3–12.

9. *Кияновська Л.* Віденська музична україніка і творчість Андрія Гнатишина / Л. Кияновська // Український світ: спецвипуск : Українські етнічні землі та діаспора. Люди. Культура. Історія. – 1999. – Т. 17. – С. 14–15.

10. *Кожушко Є.* Андрій Гнатишин / Є. Кожушко // Київська старовина. – 2006. – № 3. – С. 161–167.

11. *Шарко Б.* Композитор і диригент Андрій Гнатишин / Б. Шарко // Українське слово (Париж). – 1990. – С. 8–11. – Передрук у спец. виданні: Зустріч громадянства з композитором проф. Андрієм Гнатишиним. – Львів, 1990. – С. 8–11.

12. *Шульгіна В. Д.* Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії / В. Д. Шульгіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Українська тема у світовій культурі / [упор. і автор вступ. ст. М. Д. Копиця]. – Київ, 2001. – Вип. 17. – С. 276–284.

Стаття надійшла до редколегії 24.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

ANDRIY HNATYSHYN'S CHORAL ART FOR YOUTH

Natalia SYNKEVYCH

Drohobych State Pedagogic University named after Ivan Franko,
The Institute of Music Art,
Department of Methodology of Music Education and Conducting,
24, Ivan Franko Str., Drohobych, 82100, Ukraine
tel.: 067-97-71-397; e-mail: synkewych@mail.ru

Andriy Hnatyshyn (1906–1995) – a famous Ukrainian composer, conductor and teacher, musicologist and publicist, cultural and social activist whose creative life was closely connected with the activities of the Ukrainians overseas, in the Western diaspora.

Coverage of issues related to the analysis of A. Hnatyshyn's choral work for youth remains relevant today. The purpose of this article is to study and describe his choral compositions for children and youth. To achieve this goal the following problems should be solved: outlining the image-themed and genre spectrum of analyzed works;

identifying their stylistic features; defining the artistic and aesthetic, spiritual and moral potential of choral works for youth in the process of musical and aesthetic education.

In the artistic heritage of A. Hnatyshyn choral art plays the leading role. This is because he was a chorister, conductor, regent, social and cultural activist and composer who practically provided the repertoire for his choirs.

The composer paid much attention to the music layout for children's repertoire. It was caused by his activities and the needs of Ukrainian emigrant groups and individual performers. The artist deliberately referred to the problem of youth patriotic education in immigration, understood the peculiarities of work with children, in particular the importance of their active involvement into the activities of the "Ridna Shkola" ("Native School") society and participation in various artistic events on occasions of national and religious holidays.

Caring about upbringing of young Ukrainians the composer wrote a collection of "Children (folk) songs about different animals and birds" for voice, choir and small orchestra, commissioned by V. Ilchyshyn – the owner of the publishing house "Hvyli Dnistra" ("The Dniester Waves") from Cleveland; a collection "Let's Sing" for children (youth) choir accompanied by piano, which included the pieces of religious and patriotic content; "Songs to Shevchenko's words for triple vocal parts choir accompanied by piano". The composer referred to Kobzar's texts because of traditional celebrations of Shevchenko's Days both in Ukraine as well as in the Western diaspora which served as a means of national identification. In his work A. Hnatyshyn sometimes used one and the same verse to create pieces for different performers.

Active use of author's choral compositions in the teaching practice and in the creative process can influence the national consciousness of youth, as well as to disclose inherent creativity and talents.

Andrew Hnatyshyn's choral music for children and youth is diverse and has different genres. It is endowed with cultural and social functions that integrate with educative ones. They are both focused on musical skills development and aesthetic perception of young artists and students in the original way.

Keywords: Andriy Hnatyshyn, choir pieces for youth, children's repertoire, collection, folklore sample, cast.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 104–112
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 104–112

УДК 783.65

ЗАКАРПАТСЬКІ РУКОПИСНІ СПІВАНИКИ XIX СТОЛІТТЯ – ОСНОВНЕ ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЮ (джерелознавчі та культурологічні аспекти)

Надія ТОВТИН

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра методики музичного виховання і диригування,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, 82100, Україна
тел.: (+380973803327, e-mail: tovtin.ni@ukr.net

Розглянуто питання дослідження паралітургійної (позацерковної) духовної піснетворчості на Закарпатті. Основну увагу приділено двом неопублікованим рукописним пам'яткам – закарпатському "Богогласнику" дяка Івана Ріпи (1764–1851) зі с. Убля (тепер у Східній Словаччині), відомого також як укладача та переписувача "Ірмологіона" та духовнопісеннику другої половини XIX століття Івана Кормаша зі с. Тюшка (тепер – Міжгірського р-ну Закарпатської обл. України).

Уперше проаналізовано та процитовано рукописну працю Ґіядора Стрипського "Богогласник Івана Ріпи", написану на початку XX століття; вказано на необхідність публікації цієї розвідки з необхідними науковими коментарями.

Науковою новизною статті є також те, що вперше подано повний інципітний опис закарпатсько-українського духовнопісенника І. Кормаша, який є цікавою пам'яткою місцевої духовнопісенної культури XIX століття.

Ключові слова: Закарпаття, духовна пісня, рукопис, співаник, "Богогласник", археографія, інципітарій, Івана Ріпи, Іван Кормаш, Ґіядор Стрипський.

Духовнопісенна культура закарпатських українців на сьогодні є ще мало вивченим питанням дослідження. Водночас, вже й зроблено чимало, адже її вивчають від кінця XIX століття. Однак цей процес дуже несистемний, спорадичний. Можна виокремити два етапи розвитку дослідницького процесу над духовною піснею у закарпатській регіональній культурі. Йдеться про період від кінця XIX століт-

© Товтин Н., 2017

тя і аж до початку 30-х років XX століття, а також період 90-х років – початок XXI століття.

Коли говорити про зародження дослідницького процесу, то маємо наголосити, що передовсім варто відзначити науковий внесок, який зробили Яків Головацький, Іван Франко, Володимир Гнатюк, Ґіядор Стрипський, Франтішек Тіхи, Юліян Яворський. Натомість на сучасному етапі особливу увагу до дослідження духовнопісенної культури Закарпаття, її специфіки, розвитку на різних етапах приділяють Юрій Медведик, Петер Женюх та ін.

Складність дослідження духовнопісенної культури Закарпаття полягає у тому, що збереглося доволі мало рукописних співаників із записами текстів пісень. Здебільшого ці рукописи походять з різних десятиліть XIX століття, і лише поодинокі з XVIII століття, як, приміром, відомий співаник Івана Югасевича, Михайла Тарахонича, так званий Пряшівський, який Ю. Медведик запропонував називати Хустським та ін. [1, с. 420]. Про ці рукописи вже написано чимало, більшість зафіксованих у них текстів введено до наукового обігу, тією чи іншою мірою проаналізовано, в чому особлива заслуга В. Гнатюка, Ю. Яворського, П. Женюха та інших дослідників. Однак залишається ще чимало збірників, які потребують ретельного вивчення, оскільки майже кожен зі співаників, попри певну стабільність пісенного репертуару, доносить до нас маловідомі текстові варіанти, або ж такі пісні, які збереглися лише в поодиноких записах.

Для аналізу у цій статті обрано три рукописні співаники різних типів з архівних інституцій Києва, Праги та Ужгорода. Дослідники вже дали типологічну характеристику закарпатських рукописних співаників. Ю. Медведик уважає, що на Закарпатті у XIX столітті найпоширенішими були співаники трьох типів: богогласниковий, календарного-мінейного типу структурування та збірник мішаного типу.

Співаники богогласникового типу на Закарпатті розпочали створювати приблизно у другій третині XIX століття. Основою для збірників були тексти почаївського "Богогласника" (його перші видання 1790–1791 років, 1805, 1925 років, а також інші). Місцеві переписувачі вибирали для своїх рукописних "Богогласників" окремі тексти, які були найпопулярнішими, а також долучали до збірників поодинокі тексти пісень місцевих авторів. Одним із укладачів-переписувачів був Іван Ріпа (Ріпин) зі с. Убля (тепер у межах Східної Словаччини). Про нього відомо також те, що 1808 року він придбав для власних потреб рукописний "Ірмологіон", який відомий дослідник української сакральної монодії Юрій Ясіновський датує другою половиною XVIII століття.

У рукописних фондах Інституту української літератури ім. Тараса Шевченка НАН України [ф. Франка 4796/1] зберігається рукописна стаття відомого закарпатського фольклориста Ґіядора Стрипського, відомого також під псевдонімом Микола Стороженко. Він виявляв значний інтерес не тільки до місцевого фольклору, але й до української (закарпатської) літургійної та паралітургійної музичної культури. Завдяки його архівно-пошуковій праці було знайдено та збережено для

нащадків чимало місцевих рукописних співаників, більшість із яких тепер зберігаються у фонді рукописів Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (ЛННБ ім. Василя Стефаника). Власне з цієї ж колекції і рукопис статті "Богогласник Івана Ріпи", яку він написав на початку XX століття. У цій статті дослідник намагався дати оцінку рукописному "Богогласнику" Івана Ріпи, який він уклав на початку XIX століття. Оскільки стаття українсько-угорського фольклориста до сьогодні не опублікована, є підстави хоча б частково оприлюднити деякі цікаві міркування та факти з неї.

Серед перших зауваг Ґ. Стрипського доречно процитувати ту, в якій ідеться про те, що "рукописні книги ще до нині в такій кількости, що на підставі їх можно судити о великій просьвіті на Угорській Руси"[1] [1 «а», с. I]. На іншій сторінці дослідник написав: "Звісно, що в XVII–XVIII століттях кружило богато пісень сего роду так на росийській Україні, як в Галичині та Угорщині, з котрих черці Василияни р. 1790 звели до 300 п'єс в збірник Богогласник. Однако же вони поминали богато з материялу знаного народу, сей материял же був в тім часу по більшій части вже зібраний в ріжнородних збірниках, тільки не в друку, але в формі отаких рукописей, як збірник Ріпи. А що найстарший з сих збірників походить з р. до 1718-го [має на увазі так званий Зарваницький співаник, виявлений та опрацьований М. Грушевським. – *Н. Т.*], в якій вже приходять і поодинокі п'єси Ріпиного збірника, найбільшу частину усіх тих звісних і незвісних пісень мусимо уважати такими, що в XVII віці вже існували. Отже, вони служать рівночасно й вказівкою літературного й естетичного самку русині з XVIII-го століття.

Сї духовні пісні були, як вже сказано, дуже розповсюджені. З сим же зв'язуєся пізнанє й іншого діла, именно їх жерел. Народ знав їх усюди, співав їх при всяких нагодах, а авторами їх були певне попи та дяки і неменуче (*sic!*) було, отже, аби автори не черпали були з народної поезії, виразу та форми. Ось на пр. ч. 65 виразно доказує, що пісня в народу чи автора одиниці складалися зовсім на лад коломейки: Фтавор гора исполнися / Истинної слави […]. Значить: народна поезія впливала на письменну і на відворот. Ся тісна злука межи ними обясняєт велику популярність сих світських і духовних віршів.

Угорські старі вірші переважно духовного змісту, світських межи ними майже нема, та все таки дають і сї багатий запас народної творчости, особливо щодо мови. При знаню до тепер оголошеного материялу нема ще можливости розрізняти поодинокі пісні щодо місця їх походження, тільки, безспорно, що вони переважно перейняті з Галичини" [1 «а», с. IV].

Далі Ґ. Стрипський побіжно охарактеризував мову села, з якого походив І. Ріпа. Вона вказує на виразний вплив лемківської лексики. Тому він писав: "місцевий говір укладчика в селі Ублї належить власне до Лемківщини, що простирається в Галичинї й в одній части Угорської Руси" [1 «а», с. IV].

[1] Стиль та мову автора збережено.

Відтак, наводячи кілька прикладів з лексики місцевої говірки дослідник вказував на те, що пісенні тексти, які прийшли з-за Карпат поступово обростали місцевою лексикою. Ось, що з цього приводу він зазначив: пісні "перейняті з Галичської Руси, довший ужиток їх в народу і також домородний смак укладачів надав їм рішучого угорського цїху. Безспорно, що в характерї укладчики й переписчики їх не могли визволитись з-під упливу народної живої мови" [1 «а», с. IV].

Фактично до висновків автора цього дослідження майже нічого не можна додати, оскільки вони слушні, а те, що наведено обмежену кількість лексичних прикладів – зрозуміло, адже це питання варте спеціального окремого дослідження і не тільки на підставі аналізу однієї рукописної пам'ятки, як-от "Богогласник" І. Ріпи. Як відомо такі дослідження згодом інші вчені проводили, аналізуючи співаникові рукописи з інших земель України. Щоправда, цих етнолінгвістичних розвідок обмаль, тому вони й через сто років після розвідки Ґ. Стрипського вельми актуальні, особливо, коли це питання стосується української духовнопісенної культури XIX – початку XX століть на теренах історичного Закарпаття.

Аналізуючи мову пісень "Богогласника" І. Ріпи, їх територіальне походження Ґ. Стрипський звернув увагу на те, що "збірник повний загальнознаними малоруськими виразами й формами […]. Щодо походження пісень взагалі вказали ми вже висше на Галичину, та, все-таки, можно у піснях вичитати й дальші місця роду. От, наприклад, в ч. 84 співається про Михайла, що: «Ты во Черном мори, як на сухом поли»" і також в ч. 14, де мова про пана гетмана. Сї приклади явно вказують на росийську Україну" [1 «а», с. V]. Тут варто нагадати, що дослідник на початку своєї розвідки писав про те, що у "Богогласнику" І. Ріпи зафіксовано пісні, які походять з різних регіонів, у яких тоді проживали русини-українці, хоча й розділені були й адміністративно, бо жили в Австро-Угорській та Російській імперіях. Тому нічого дивного, що у збірнику є пісні з малоросійськими виразами і формами чи галицького походження. Сьогодні вже ні у кого не виникає сумнівів стосовно того, що закарпатський духовнопісенний репертуар значною мірою формувався завдяки впливам галицької духовнопісенної культури. Завдяки цьому на Закарпатті з репертуарів рукописних співаників поступово вилучали пісні, які були в XVII–XVIII столітті. перекладені з чеської, словацької, польської, почасти німецької та угорської мов. Перекладацький етап від кіннця XVIII століття було фактично завершено. Місцеві автори розпочали створювати автентичний закарпатський духовнопісенний репертуар. Особливо активно ці процеси відбувалися упродовж XIX століття. Долучився до них й Іван Ріпа деякими своїми пісенними текстами, роботою над укладанням та популяризуванням збірників духовних пісень на кшталт почаївського "Богогласника", тим самим виявив свою повагу до матірної Київської Церкви, до соборності українського духу, зберігаючи при цьому місцеві традиції, говірку, культуру, які увібрали в себе різні творчі впливи сусідніх народів.

Аналізуючи тексти духовних пісень збірника І. Ріпи, специфіку їх мови, Ґ. Стрипський не міг не торкнутися питання щодо критеріїв відбору репертуару

збірника, питань походження пісень. "Що, власне, тикається до походження рукописі Ріпи, писав Ґ. Стрипський, то можно сказати, що він зберав (sic!) пісні почасти простою переписю з інших збірників […], по части зі слуху на відпустах, празниках або де. Здається, в переписах зовсім переховалися свойства взірця, що до верхньости, бо, наприклад, у кожнім рукописі звук «й» пишеться без дуги (як «и», «нем тя хвалят, своюи матцѣ»), а живе слово домашнє (ублянське) не раз мусить боротися з формою записаного в оригіналі" [1 «а», с. V].

Завершуючи мову про "Богогласник" Івана Ріпи та подаючи окремі фрагменти з неопублікованої статті Ґіядора Стрипського варто наголосити на тому, що багато в чому ця розвідка актуальна і сьогодні, а тексти, які скопіював дослідник взагалі є важливими пам'ятками місцевої духовнопісенної культури. До речі, загалом відомо всього декілька рукописних "Богогласників", укладених на основі почаївських стародруків закарпатськими переписувачами. Попередній аналіз цих рукописів дозволяє припускати, що друкованим джерелом для переписувачів був перший "Богогласник" 1790–1791 років, який нещодавно перевидав Ю. Медведик у співпраці з німецьким славістом Г. Роте [10].

Серед них найцінніші ті, які переписував Іван Югасевич. Оскільки його творчому доробку присвячено вже немало досліджень, тому немає сенсу вдаватися до деталізації у цій статті. Можна лише зауважити, що його працею, переписаними збірниками цікавилися Ю. Яворський, який уперше опрацював деякі його рукописні джерела, серед яких нотні ірмологіони, Олекса Мишанич, Юрій Медведик, Петер Женюх та інші вчені. Зокрема закарпатська мистецтвознавець Одарка Долгош, узагальнюючи деякі спостереження про оформлення рукописних церковно-музичних пам'яток зазначає: "У другій половині XVIII–XIX ст. на Закарпатті переписувачами рукописних книг були мандрівні або сільські дяки. Служили вони учителями, переписувачами церковних книг, збірників та приватних паперів, писали книги релігійного, світського та напівсвітського змісту […]. Їх оздоблювали орнаментикою та ілюстрували малюнками побутово-портретних сюжетів, виконаних у реалістичному дусі. Обкладинки та титульні аркуші оздоблювали орнаментикою зі шрифтовими написами, а також віньєтками та алегоричними малюнками на окремих сторінках. […]. Численні ілюстрації книги, часто алегоричні і символічні, набули поширення через різні види мистецтв – настінного малювання, гравюри, оздоблення ужиткових виробів, які проникли в рукописну книгу і адаптувалися. […]. Прикрашали Ірмологіони сюжетними ілюстраціями, подекуди в них спостерігається наслідування гравюри, проте переважна частина є оригінальною, що виконана барвами або чорним штрихом. До таких співців початку XIX століття зараховують гашинського півцеучителя і дяка Івана Ріпу (1764–1851) та півцеучителя села Руська Мокра Михайла Бистрана […]. Проте найвідомішим співцем-переписувачем на Закарпатті упродовж 60-х років XVIII – початку XIX ст. був Іван Югасевич (1741–1814), півцеучитель села Невицьке" [3, с. 145–146].

Саме завдяки галицькому славісту Юліяну Яворському вдалося зберегти для нащадків рукописний співаник Івана Кормаша, репертуар якого є теж вдалим поєднанням текстів духовних пісень, створених українцями по обох боках Карпат. Оскільки про цей збірник деякі дослідники тільки згадують, доречно подати про нього детальнішу інформацію, яка охоплює археографічний опис, інципітарій текстів та ін. питання традиційні для джерелознавчого дослідження.

Співаник Івана Кормаша; другої половини XIX століття, 27 арк., дрібний півустав; без нот; без вказівок про мелодії ("тони"). Придбав Ю. Яворський у липні 1930 року в с. Тюшка Мараморoської жупи (тепер – с. Тюшка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.) від відомого дослідника культури Закарпаття, професора Санкт-Петербурзького університету та різноманітних наукових російських еміграційних інституцій міжвоєнної Чехо-Словаччини Всеволода Саханєєва. Тепер збірник зберігається у Празі (*Народна бібліотека Чеської республіки / Nbrodní knihovna České republiky*).

Археографічно-інципітний опис співаника

1. Арк. 1 – Пѣснь на Преображенїє. *Поч.*: "Фаворская гора днесь просвѣтися…".

2. Арк. 2 – Пѣснь Петру и Павлу. *Поч.*: "Органы играйте, Петра величайте…".

3. Арк. 2 зв. – Пѣснь пророку Їлию. *Поч.*: "Галаадскій славне пророче…".

4. Арк. 3 – Пѣснь на Рождество Христово. *Поч.*: "Рождество славно присно Дѣвия восхвалим…".

5. Арк. 3 зв. – Пѣснь на Покрову. *Поч.*: "Благовѣстуєм днесь радость всему мїру…".

6. Арк. 5 – Пѣснь на Воведенїє Богородицы. *Поч*.: "Архиирее Захарїе, прїми Дѣвицу, Дѣвицу трїлѣстную юницу…".

7. Арк. 5 зв. – Пѣснь Михаилу. *Поч.*: "Михаиле, кто яко Бог вельми возопих єси…".

8. Арк. 6 зв. – Пѣснь Присвятой (sic!) Дѣвици Марїи. *Поч.*: "Матери Христовой пѣсни заспѣвайме, чистим серцем хвалим, до ней прибѣгайме…".

9. Арк. 11 – Пѣснь Богородици. *Поч*.: "Припадаєм ко Тебѣ Дѣвице прехвална, покланяєм Ти ся, Бога Мати славна…".

10. Арк. 13 – Пѣснь. *Поч*.: "Ты, Марѣє наша Панна, от всѣх родов избранна…".

11. Арк. 15 – Пѣснь. *Поч.*: "Пребѣгаєм к Тебѣ, небесна Царїце, о Марѣє Чиста Дѣво…". Пісню створено на пошану чудотворної ікони Богородиці у Повчі.

12. Арк. 17 – Пѣснь. *Поч.*: "Єгда на страсть готовился Ісусе, во заградѣ єсь молился, Ісусе, Дѣва Пречиста Мати болесна жалосно плакала…".

13. Арк. 21 – Пѣснь ко Христу. *Поч.*: "Прїидѣте, восхвалѣм, о святый крест, на котором Ісус распятый єсть…".

14. Арк. 21 зв. – Пѣснь на Сошествіє Святаго Духа. Поч.: “Источник духовный радости исполненный…”.

15. Арк. 27 – Пѣснь. *Поч.*: “Излияся благодать во устнах Твоих отче, и был єси пастырь добрїй…”.

Доволі репрезентативна колекція рукописних співаників, переважно XIX століття зберігається у рукописному фонді Закарпатського краєзнавчого музею. В оглядовій інформації головного зберігача фондів музею Тетяна Шевніна з-поміж інших матеріалів подає побіжну інформацію про рукописні співаники, ірмологіони[1], які цікавлять дослідницю передовсім своїми маргінальними приміт-ками. Водночас це важливе питання, адже дає змогу дещо дізнатися про власників рукописів, їх переписувачів, місцевість походження збірника, факти з життя тієї чи іншої людини, його родини тощо. Однак про вміст співаників із таких побіжних нотаток дізнатися нічого неможливо. Деякі з цих рукописних співаників вже введено до наукового обігу, при чому зроблено детальний інципітний аналіз, опубліковано вибрані тексти пісень. Серед сучасних дослідників, які активізували подальше поступове дослідження закарпатських співаників перш за все треба назвати Петера Женюха [11–12], Юрія Медведика [1] та Андрею Томко [5–6].

Стан досліджень дає підстави стверджувати, що сьогодні ще чимало вартісних рукописних пам’яток церковної та позацерковної музичної культури українців Закарпаття не введено до наукового обігу, або не достатньо вивчено. Через те й надалі залишається актуальним питання архівно-пошукової роботи не тільки у музикознавчій площині, але й гуманітарній інтердисциплінарній.

Також необхідні пошуки рукописних матеріалів у приватних колекціях. Не можна не брати й до уваги різноманітні наративні рукописні та друковані джерела, створені мовами сусідніх народів – словаків, чехів, угорців, румунів, поляків та німців. На жаль, ця дослідницька робота майже не ведеться. З огляду на це необхідна тісна співпраця науковців різних країн, що дасть змогу повніше та об’єктивно оцінити розвиток церковно-музичної культури краю не тільки у контексті національного виміру, але й конфесійного, у контексті діалогу схід-захід.

Список використаної літератури

1. *Медведик Ю.* Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії / Юрій Медведик. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. – 618 с.

[1] Йдеться про рукописні церковно-музичні пам’ятки під такими шифрами: І-426; Арх-8450, І-447, І-457, І-459, І-463, Арх-8465. Також Т. Шевніна відзначила, що в архіві зберігаються унікальні українські стародруки – “Ірмологіон” (Львів, 1709), “Ірмолой” (Відень: друкарня Курцбека, 1780) та “Богогласник” (Почаїв: друкарня отців василіян, 1790–1791) [7, с. 30–32].

2. *Мишанич О.* Література Закарпаття XVII–XVIII ст. : історико-літературний нарис / Олекса Мишанич. – Київ : Наукова думка, 1964. – 116 с.

3. *Сопко О.* Рукописна спадщина Закарпаття як історико-культурне явище XIV–XIX століть / О. Сопко // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. "Ерделівські читання"). – Ужгород : Ґражда, 2013. – С. 130–149.

4. *Стрипський Ґ.* (Биленький). Старша руська письменність на Угорщині / Ґіядор Стрипський. – Унґвар, 1907.

5. *Томко А.* До питання дослідження духовнопісенного репертуару XIX ст. на Закарпатті (за матеріалами двох рукописних співаників другої половини XIX ст. із фондів Закарпатського краєзнавчого музею) / А. Томко // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 128–133.

6. *Томко А.* Рукописні співаники Іоана Югасевича – джерела для дослідження давньої духовнопісенної культури Закарпаття та Східної Словаччини / А. Томко // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. XV–XVI. – С. 88–93.

7. *Шевніна Т.* Покрайні написи в рукописних книгах і стародруках XV–XIX ст. в колекції фондів Закарпатського краєзнавчого музею // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Ужгород : Патент, 2005. – Вип. XVII. – С. 25–39.

8. *Яворский Ю.* Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. – Praga, 1934. – 344 с.

9. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. – Kцln-Weimar Wien : Bцhlau Verlag, 2016. – Band 1: Facsimile. – 602 s. ; band 2 : Darstellung. – 432 s.

10. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert / [Hrsg. von Peter Žeňuch]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlav, 2006. – 982 s. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen : N. F., Bd. 23) (Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae : Vol. II).

Рукописні джерела

1 «а». Інститут української літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. Відділ рукописиних фондів і текстології. Микола Стороженко [Ґіядор Стрипський] "Угроруський співаник Івана Ріпи" (ф. 3 (Франка), № 4796/1).

2 «б». Národní knihovna České republiky (Народна бібліотека Чеської Республіки). Співаник Івана Кормаша.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

TRANSCARPATHIAN MANUSCRIPT SONG-BOOK OF THE 19th CENTURY – THE MAIN SOURCE OF THE STUDY OF THE CHURCH AND MUSIC CULTURE OF THE REGION (source studies and culturological aspects)

Nadiya TOVTYN

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of musical education and choral conducting
11 Franko Str., Drohobych, 82100, Ukraine
тел.: +380973803327, e-mail: tovtin.ni@ukr.net

The article focuses on the research of the history of spiritual song in the Transcarpatheon Ukraine in the middle XVIII – beginning XIX century. Special attention is drawn to the manuscript song-book (collections of songs) of deacon Ioan (Ivan) Ripa (1764–1851) from village Ubl`ya (today in the east Slovakia) and Ivan Kormach from Tyushka (now – Mizhhirsky district of the Transcarpathian region of Ukraine). Ivan Ripa (1764–1851) also known as the compiler and correspondent of *Heirmologion.*

The lyrics of the song-book represent a traditional song repertoire, which was used in the Transcarpathia in the XVIII–XIX centuries. Many lyrics of the song-book are known from the Bohohlasnyk (Pochaiv 1790–1791). The specificity of song-book's repertoire is that it contains songs written by the authors from Transcarpathia. Also, the song book has song for the glorification of miraculous icon, which is very popular in Transcarpathia.

For the first time analyzed and cited the handwritten work of Giador Stripsky's "Bohohlasnyk Ivan Ripa", written in the beginning 20 th century; indicated that there is no need to publish this intelligence with the necessary scientific commentaries.

The scientific novelty of the article is also the fact that for the first time a full inclusive description of the Transcarpathian-Ukrainian spiritualist I. Kormash is presented, which is an interesting monument of the local spiritual world of the nineteenth century.

Keywords: Transcarpatheon Ukraine, spiritual song, manuscript song-book, «Bohohlasnyk», repertoire, Ivan Ripa, Ivan Kormach, Giador Stripsky.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 113–126
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 113–126

УДК 78.071.2.087.68Є.Вахняк(092):392.73](477)“19“

ДИРИГЕНТ ЄВГЕН ВАХНЯК: ТВОРЧІ КОНТАКТИ З СУЧАСНИКАМИ

Василь ЧУЧМАН

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380993839118; e-mail: vassylch@yahoo.com

Розглянуто творчий шлях українського диригента-хормейстера Євгена Вахняка (1912–1998) в контексті його творчих контактів зі сучасниками. Виявлено коло персоналій, спілкування з якими відіграло важливу роль у життєтворчості диригента. Подано короткий опис соціокультурних середовищ, у яких Є. Вахняк формувався як митець. Окреслено характер і специфіку його творчих контактів, що відбувалися, як правило, одночасно в площинах особистісних і професійних взаємовпливів. Творче спілкування відіграло ключову роль у професійному зростанні диригента, особливо на ранніх етапах діяльності. В зрілому віці Є. Вахняк мислив хорове мистецтво як духовний оберіг нації, а хормейстерську творчість трактував як особливу форму служіння своєму народові. Такі його етичні настанови надихали багатьох молодих музикантів.

Ключові слова: Євген Вахняк, диригент, хор, хорове мистецтво, творчі контакти між митцями, філософія творчості.

Формування творчої особистості відбувається протягом тривалого часу в певному соціокультурному середовищі та під впливом окремих персоналій. Важливою ланкою цього процесу є творче спілкування, яке надихає і збагачує кожного його учасника. На ранньому етапі творчості авторитетна думка вчителів, наставників, старших колег допомагає сформувати власну мистецьку позицію, пізніше її розвитку сприяє співпраця з однодумцями, дискусія з опонентами, спілкування з молодшими колегами тощо. Творчий діалог митців, що представляють різні покоління, з одного боку, забезпечує тяглість мистецької традиції, а з іншого – дає потенціал для її подальшого розвитку.

Відомий український диригент Євген Дмитрович Вахняк (1912–1998) у спогадах сучасників постає як хормейстер-професіонал, християнин і патріот,

© Чучман В., 2017

інтелігент з великим почуттям обов'язку, енциклопедичними знаннями та багатством інтересів у різних сферах мистецтва і науки. Його життєтворчість ще не отримала всебічного наукового висвітлення. В окремих виданнях та публікаціях Володимира Лиги [7], Івана Чупашка [9; 14] та автора цієї статті висвітлено деякі аспекти диригентсько-виконавської та педагогічної діяльності митця [16], проаналізовано його композиторську творчість [17].

Завданням цієї статті є виявити коло персоналій, спілкування з якими відіграло важливу роль у життєтворчості Є. Вахняка, коротко описати соціокультурні середовища, в яких він формувався як митець, окреслити характер і специфіку його творчих контактів з метою визначення ступеня їх впливу на митця. Розглядаючи життєтворчість Є. Вахняка під цим кутом зору, спостерігаємо дивовижний калейдоскоп особистісних взаємовпливів, які вже стали невід'ємною частиною історії хорового мистецтва України XX століття.

Велику роль у формуванні творчої особистості Є. Вахняка відіграли освітні та культурно-мистецькі традиції Коломийської гімназії. У цьому навчальному закладі майбутній диригент навчався протягом 1923–1933 років [8, арк. 8]. Викладачі гімназії були людьми надзвичайно діяльними, вони брали активну участь у всіх сферах життя української спільноти. Це були знані на той час поети, драматурги, фольклористи, публіцисти, автори перекладів, видавці, диригенти, засновники різних товариств, громадських організацій, фондів. Серед них було багато представників галицького стрілецтва, які, незважаючи на поразку національно-визвольних змагань 1918–1920 років, вірили в майбутнє української держави і віру цю передавали своїм учням. Як пише дослідниця історії гімназії Мирослава Кочержук: "Важливим чинником у формуванні світогляду та життєвих принципів коломийських гімназистів було те, що викладачі, незалежно від методів викладання, строгості чи поблажливості до учнів, виховували й учили їх перш за все власним прикладом, власним життям" [6, с. 123].

Багаторічним керівником гімназійного хору й оркестру був, математик за освітою, Роман Шипайло. Його музична діяльність не обмежувалася лише гімназійними колективами. Перед Першою світовою війною він керував "Коломийським Бояном" [6, с. 247]. З музикою пов'язана також публіцистична діяльність Р. Шипайла, він був регулярним дописувачем до коломийських та львівських періодичних видань, зокрема у 1937–1939 роках низку його статей було опубліковано в журналі "Українська музика" [12, с. 13, 15, 34]. Як педагог Р. Шипайло володів особливим даром – вмів надихати і вести за собою, бути прикладом для наслідування [6, с. 246].

У 1925 чи в 1926 році до гімназії прийшов працювати професійний диригент Фелікс Баран. Про нього згадували як про людину "що грала на всіх струнних, дерев'яних і бляшаних інструментах [...] знав своє діло дуже добре, а при тому був дуже вимогливий і строгий" [6, с. 124]. В скорому часі гімназійний симфонічний оркестр під його керівництвом став повноцінною концертною одиницею, без якої

не обходилася жодна "імпреза", організована гімназією чи іншими українськими школами міста. У 1929–1930 н. р. в оркестрі грало 22 музиканти. Серед них – майбутні професійні музиканти: Вільгельм Баран, Володимир Цісик, Василь Якуб'як [6, с. 85]. Є. Вахняк також вчився гри на скрипці в класі Ф. Барана [7, с. 13].

У гімназійні роки Є. Вахнякові доводилося бачити за диригентським пультом Дмитра Николишина, Романа Ставничого, Романа Рубінґера.

Подібно до Р. Шипайла, Д. Николишин встигав поєднувати викладацьку, письменницьку, перекладацьку, видавничу діяльність, керівництво музичними колективами та гуртками. Він диригував церковним хором та хором жіночої гімназії, очолював драматичний гурток читальні товариства "Просвіта". Після того, як у 1930 році шкільна влада з політичних мотивів відсторонила його від роботи в чоловічій гімназії, він працював у приватній гімназії Українського Педагогічного Товариства "Рідна Школа". Один із учнів Д. Николишина згадував про нього: "Був він добрий до нас, мав дуже милозвучний голос у мові і в співі. Співав у церкві на гімназійній Службі Божій, як соліст, «Святий Боже» так чутливо, що ми слухали, як заворожені, і сльози ставали нам в очах" [6, с. 202–203].

Диригент "Коломийського Бояна" Р. Ставничий надзвичайно успішно співпрацював з Р. Рубінґером – організатором і керівником симфонічного оркестру при філії Музичного інституту ім. М. Лисенка. І хор, і оркестр були відомими на всю Галичину. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич визнавали, що жодне місто в Галичині, навіть Львів, не мало такого злагодженого постійно діючого оркестру, як Коломия. Коломийські музиканти виконували кантати Миколи Лисенка "Б'ють пороги", "Радуйся, ниво неполитая", частини "Кавказу" Станіслава Людкевича, "Вибір гетьмана" Бориса Кудрика, "Шевченкові" Кирила Стеценка та ін. Під супровід цього оркестру виступали видатні співаки: Михайло Голинський, Марія Сокіл, Василь Тисяк, Іванна Синенька-Іваницька та інші [6, с. 223–224].

Чоловіча гімназія спільно з жіночою гімназією та учительським семінаром УПТ "Рідна Школа" щороку влаштовували в Коломиї Шевченківські концерти, які українське громадянство сприймало з великим ентузіазмом. У 1928–1929 н. р. об'єднаний двохсотголосий хор та гімназійний симфонічний оркестр під керуванням Р. Рубінґера вперше виконали в Коломиї "Заповіт" Михайла Вербицького. Ось як згадує про цю подію один із її учасників, колишній гімназист Роман Малащук: "Під час виконування «Заповіту» (як завжди) вся заля встала і заніміла, і так само німо стояла ще довго по тім, як впала куртина. Це було надзвичайне пережиття для всіх – і для нас, виконавців і для всіх приявних. (Встали, хоча нерадо, і стояли разом з усіми навіть польські поліцаї, що з обов'язку завжди були на всіх українських імпрезах)" [6, с. 98].

На формування творчої особистості молодого Є. Вахняка сильно вплинуло також концертне життя тогочасної Коломиї. Для юнака, що мав гарний голос і мріяв стати співаком було великим щастям почути видатних солістів тогочасної оперної сцени: Василя Тисяка, Модеста Менцинського, Михайла Дуди. Особливе

враження справив на нього виступ хору Дмитра Котка [7, с. 13]. А у 1928 році, саме в Коломиї, Є. Вахняк уперше почув голос всесвітньо відомої Соломії Крушельницької [2].

Освітні, культурно-мистецькі та національно-патріотичні традиції Коломиї сформували основні світоглядні орієнтири Є. Вахняка, які пізніше стали міцним фундаментом його життєвих та мистецьких принципів. М. Кочержук дуже влучно охарактеризувала випускників Коломийської гімназії тих років, відзначаючи риси, що відразу впадали у вічі при спілкуванні з ними: "шляхетність, ерудиція, особлива мова й вміння триматися перед великою аудиторією, інтелігентність та почуття власної гідності" [6, с. 3].

По закінченні гімназії Є. Вахняк деякий час вивчав право в Люблінському католицькому університеті, а у 1934 році перейшов на навчання до Львівської богословської академії після співбесіди з її ректором о. Йосифом Сліпим [7, с. 14]. Про вплив, який мав на Є. Вахняка о. Й. Сліпий найкраще свідчить фраза, що стала архієрейським девізом Патріарха і вигаптувана на його єпископському гербі, фраза, яку пізніше Євген Дмитрович часто любив повторювати – "Per aspera ad astra" (лат. – "Крізь терни до зірок").

Львівська богословська академія була важливим духовним та культурним осередком Галичини, що виховував священика-громадянина і всебічно готував його не лише до душпастирської, але й до культурно-просвітницької діяльності. Дім священика в той час вважався "культурним центром на провінції". Лекції з історії церковної музики, гармонії, аналізу музичних форм і контрапункту в академії читав композитор Борис Кудрик. Музично-теоретичний матеріал він подавав у доступній формі, часто доповнював його музичними ілюстраціями. Окрім цього, Б. Кудрик був акомпаніатором різних імпрез, які семінаристи проводили в семінарії та поза нею [13].

Євген Вахняк згадував Б. Кудрика як дуже побожну, делікатну, "з голубиним серцем" людину, викладача з феноменальною пам'яттю і глибокими знаннями свого предмета. В бібліотеці семінарії було багато рукописів його музичних творів, деякі з них композитор апробовував на репетиціях хору богословів. За словами Є. Вахняка, "хор був дуже здібний", хористи вільно читали з листа концерти Д. Бортнянського. Одного разу Б. Кудрик приніс на репетицію свій новий твір "Зродились ми". Героїко-патріотичний характер тексту був вдало переданий закличними маршовими інтонаціями та гострим пунктирним ритмом. Усіх особливо зворушували слова: "Бо плач не дав свободи ще нікому, а хто борець – той здобуває світ". Після того, як хор виконав твір, розчулений Б. Кудрик міцно обійняв диригента В. Якуб'яка, кланявся і щиро дякував усім хористам [10].

Хор богословів часто виступав поза семінарією і мав на своєму рахунку багато позитивних рецензій. Він співав на релігійних урочистостях у Святоюрському храмі, під час поминальних богослужінь на цвинтарях, на літературних вечорах, на міських імпрезах. Репертуар хору становили переважно богослужбові твори та

псальми, під час патріотичних імпрез семінаристи виконували твори українських композиторів та світових класиків. Керувати хором призначали музично здібніших богословів. У роки навчання Є. Вахняка керівником хору був його товариш по Коломийській гімназії В. Якуб'як. При хорі діяла так звана "дванадцятка" – малий склад хору "для менших імпрез". Хоч повсякденні "фахово-богословські" обов'язки залишали для музикування мінімум часу, проте, велика кількість "музикальних співаків" та їх спільне мешкання давали змогу проводити репетиції чотири рази на тиждень, що сприяло успіху хору [13]. В хорі співало багато співаків з добрими голосами, які мали музичну освіту або здобували її. Серед них: Іван Задорожний, Володимир Василевич, Євген Вахняк, Василь Матіяш, Артем Цегельський та інші [11, с. 6–7].

У 1936–1937 н. р. Є. Вахняк, паралельно з навчанням у богословській академії, вступив на вокальний відділ Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові [8, арк. 8–14]. Почала збуватися його давня мрія – здобути фахову музичну освіту і стати співаком. Є. Вахняк вчився в класі вокалу Лідії Улуханової, відвідував лекції Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Бориса Кудрика, Станіслава Людкевича, Миколи Колесси. Юнак мав драматичний тенор широкого діапазону і педагоги пророкували йому кар'єру оперного співака, але творчим планам перешкодила війна [7, с. 14].

Восени 1939 року, після встановлення в Галичині радянської влади продовжувати навчання не було можливості і Є. Вахняк, одним із перших, вступив у новостворену капелу "Трембіта". Тут він та його товариш по богословській академії В. Василевич отримали хормейстерський вишкіл під керівництвом Дмитра Котка, Петра Гончарова, Олександра Сороки, Миколи Колесси, Павла Муравського. Спостерігаючи за їхньою роботою молоді диригенти вчилися мистецтву творення звукообразів, вникали у тонкощі тембрової драматургії та виконавської інтерпретації.

Для кращого розуміння характеру особистісних взаємовпливів у середовищі капели "Трембіта", варто відзначити два важливі аспекти. Перший аспект: Д. Котко, О. Сорока, Є. Вахняк і В. Василевич були вихованцями духовних семінарій, а П. Гончаров свого часу керував хорами Володимирського та Софійського соборів у Києві. Всіх цих митців об'єднували спільні світоглядні орієнтири. Другий аспект: Д. Котко, О. Сорока, П. Гончаров і П. Муравський були представниками хорової культури Великої України, зокрема київської традиції. Д. Котко був представником мандрівного хорового виконавства, учень Олександра Кошиця П. Гончаров – представляв традицію українського сакрального виконавства, випускник Київського музично-драматичного інституту О. Сорока був прямим продовжувачем виконавської школи М. Лисенка, а П. Муравський свого часу співав у хорі під керівництвом М. Леонтовича. Отже, Є. Вахнякові та В. Василевичу випала унікальна нагода тривалий час співпрацювати з представниками хорової культури Великої України, перейняти від них чималий багаж хормейстерського

досвіду і творчо переосмислити його крізь призму галицької хорової традиції, носіями якої були самі.

Міцні й тривалі дружні стосунки склалися в Є. Вахняка з Д. Котком. В останні роки життя Дмитро Васильович дуже переживав, через те, що, як він говорив: "усі мене забули" [4, с. 24]. У зв'язку з тим, що Д. Котко був репресований, його творчі заслуги цілковито ігнорували. Про нього як засновника і першого керівника "Трембіти", реорганізатора Гуцульського ансамблю пісні і танцю навіть не згадувалося в офіційних біографіях цих колективів. Але Є. Вахняк залишався вірним давній дружбі. У 1972 році в одному з листів до Степана Стельмащука Д. Котко написав: "Вчора були в мене Вахняки" [4, с. 260–261]. З особистого листування відомо також, що Є. Вахняк написав нарис про творчість Д. Котка [4, с. 267]. А в листопаді 1982 року Євген Дмитрович був одним із небагатьох музикантів, який мав сміливість прийти на похорон свого товариша Д. Котка [4, с. 201]. Нагадаємо, що в той час сама присутність на похороні за участю священика могла бути причиною великих неприємностей. У квітні 1989 року С. Стельмащук звертався до Є. Вахняка з проханням заопікуватися особистим архівом Д. Котка, оскільки той мав добрі стосунки зі сім'єю покійного і добре знав його спадкоємицю [4, с. 274].

Про творчу діяльність О. Сороки Є. Вахняк написав монографію, яка вийшла друком у 1975 році і є для нас цінною, оскільки написана вже зрілим, досвідченим музикантом, визнаним авторитетом у хоровій справі, який зміг фахово оцінити творчий доробок свого наставника [1]. У ній зафіксовано важливі біографічні факти і, найважливіше, суб'єктивні враження, судження та оцінки Є. Вахянка, що стосуються багатьох моментів творчого процесу.

Згадуючи початковий період роботи О. Сороки на чолі капели "Трембіта" Є. Вахняк зазначив, що "протягом деякого часу новому керівникові бракувало повного контакту з хоровим колективом. […] Причиною цього була незвичайна методика роботи над звуком" [1, с. 5]. Колектив не відразу зміг сприйняти методику диригента та збагнути його вимоги щодо темброві драматургії. О. Сорока працював над диференціацією звука для кожного окремого твору, кожної фрази, а якщо цього вимагав зміст твору, – кожного мотиву. Методом власного показу Олександр Назарович демонстрував, як досягти потрібного звукового чи темброві ефектів і наслідувати його, як писав Є. Вахняк, було не так вже й важко, але спочатку для капелян це було незрозумілим, іноді навіть дивним. Щоб сприйняти й усвідомити цю методику потрібен був певний час, "взаєморозуміння між керівником і колективом прийшло після кількарічної праці" [1, с. 5].

Характеризуючи хормейстерську роботу Олександра Назаровича в жанрі народної пісні, зокрема у творенні звукообразів у хорових обробках М. Леонтовича, Є. Вахняк називав його "творцем звукового імпресіонізму", який старанно працював над подачею кожної артикуляційної "клітини" [1, с. 20, 49). Великого значення при цьому набувала міміка як виразовий засіб, який найшвидше відоб-

ражає найменші зміни характеру, динаміки, темпу, тембру тощо. В роботі над творами великої форми О. Сорока мислив категоріями широких масштабів, умів охопити архітектонічні контури великого полотна, синтезувати образно-емоційну сферу, вибудувати лінію драматургічного розвитку за допомогою широких, співучих звучань. Як диригент-інтерпретатор О. Сорока старався уникати будь-яких проявів стихійності під час виконання і вважав, що на сцені співаки повинні бути готовими до емоційного відтворення заздалегідь відпрацьованого варіанту інтерпретації твору. Через це його манеру виконання інколи називали "сухою", "академічною". Однак Є. Вахняк так не вважав. На його думку, девіз О. Сороки "фіксувати нюанси" стосувався перш за все технічного боку праці і націлював хористів на свідоме засвоєння вокальних навиків і на здійснення самоконтролю, оскільки надмірне упування тільки на внутрішні афекти часто призводить до хибного розуміння прийомів інтерпретації [1, с. 7–10].

У квітні 1941 року "Трембіта" вирушила у гастрольну поїздку, яка через війну затягнулася на довгі три з половиною роки. Капелу було евакуйовано до Казахстану і поділено на декілька груп. Основна група, на чолі з О. Сорокою, залишилася в Алма-Аті (тепер – Алмати), а менша, під керівництвом Д. Котка, базувалася в Чимкенті (тепер – Шимкент) [1, с. 37–39]. Саме під час перебування в Алма-Аті Є. Вахняк уперше став за диригентський пульт "Трембіти". Приємне і хвилююче враження на молодого диригента справило м'яке, багате фарбами звучання капели, яке він почув з диригентського майданчика [1, с. 8].

Перші професійні диригентські кроки Є. Вахняка не обійшлися без веселих курйозів, про які він не соромився згадувати з притаманним йому гумором. Під час першої репетиції, намагаючись копіювати свого вчителя, Є. Вахняк сів у крісло, так як це робив О. Сорока з огляду на свій стан здоров'я. На це Олександр Назарович, сміючись, сказав: "Євгене Дмитровичу, мені це вже більше пасує, але ви краще проводьте репетицію стоячи" [1, с. 10]. Іншого разу під час концерту Є. Вахняк, хвилюючись, виліз на столик біля сцени, який, на його думку, був спеціально призначений для диригента, чим щиро розвеселив хористів. А причиною цього було, знову ж таки, намагання наслідувати О. Сороку, який любив стояти на сцені на певній відстані, аби добре охопити звучання хору і з центру, і з флангів.

На початку 1944 року "Трембіта" два з половиною місяці перебувала у Харкові. Тут відбулося знайомство капели з двома щойно організованими мистецькими колективами: Українським народним хором та її диригентом Григорієм Верьовкою; капелою бандуристів та її керівником Олександром Міньківським [1, с. 40–41]. У кінці березня 1944 року "Трембіта" разом з Харківським театром ім. Т. Шевченка виїхали на гастролі до Києва. Тут відбулося знайомство трембітян з Максимом Рильським та Андрієм Штогаренком. Капела виступала на сцені Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки та в колонному залі Київської філармонії. Один із концертів О. Сорока доручив диригувати Є. Вахнякові [1, с. 42–45].

Після повернення капели "Трембіти" до Львова постало завдання збільшити творчий склад колективу. Згадуючи той період, Є. Вахняк зазначав, що серед керівників капели не було одностайності в питанні критеріїв добору співаків. Одні вважали, що необов'язково набирати артистів з голосами широкого діапазону, важливо, щоб голос співака був типово хоровим – "еластичним, в розумінні модулювання і підстроювання" [1, с. 47]. Можемо припустити, що серед прихильників такої думки був В. Василевич, який тоді, як і Є. Вахняк, працював помічником диригента. О. Сорока вважав, що голос співака капели повинен бути великий, динамічний, тембральний, мати повний діапазон, подібно до того, як це вимагається від оперних співаків. Так само вважав і Є. Вахняк. Пізніше, після проведення набору, з'ясувалося, що деякі співаки за наявності дуже хороших вокальних даних і доброго слуху не встигають достатньо швидко засвоїти репертуар або не вміють належно включитися в загальний ансамбль, а високі голоси (сопрано й тенори) повинні, все ж таки, володіти повним діапазоном, що значно сприяє подоланню труднощів теситурно-регістрового та інтонаційного характеру [1, с. 48].

На нашу думку, саме в цей період сформувалося творчі підходи до хорової звучності двох самобутніх митців: Є. Вахняка як прихильника повнозвучного темброво-динамічного звучання та В. Василевича – прихильника ансамблево-еластичного музикування. Про це яскраво свідчить їх подальша диригентська творчість.

Протягом 1944–1948 років Є. Вахняк навчався на диригентському факультеті Львівської консерваторії в класі диригування М. Колесси та в класі вокалу С. Крушельницької. Одночасно, він продовжував виконувати обов'язки помічника диригента "Трембіти". У 1946 році капелу "Трембіта" очолив М. Колесса [7, с. 15–16].

Значно пізніше, вже в столітньому віці М. Колесса в розмові з І. Чупашком про свою роботу в капелі сказав таке: "Я там добра не мав: вічні концерти, поїздки по розбитих дорогах на відкритих машинах, люди перестуджувались, недоїдали, недосипали, вічно виснажені і голодні, як вони могли то витримувати? А я керувався тим, що залишив мій попередник Олександр Сорока і що добре підтримували мої учні-диригенти, а його помічники по «Трембіті» Володимир Василевич і Євген Вахняк" [15, с. 24]. Між учителем та учнем панувала атмосфера взаємоповаги. Збереглася світлина, на якій зафіксовано зворушливий момент – 95-літній М. Колесса схилився над домовиною, проводжаючи в останню путь свого учня Є. Вахняка [7, с. 49].

На заняттях з вокалу в класі С. Крушельницької Є. Вахнякові дуже імпонувала невимушена творча атмосфера, манера говорити про все щиро, відверто, подружньому. Тоді, в зв'язку зі станом здоров'я, знаменита співачка давала уроки вдома. Та, попри хворобу, Соломія Амвросіївна не занепадала духом, її голос, незважаючи на вік, звучав чисто і свіжо, а постать випромінювала оптимізм, що мимоволі передавався студентам і додавав наснаги. Заняття вона проводила дуже

інтенсивно, говорила мало і по суті. Принагідно розповідала цікаві епізоди із свого творчого життя. Ці розповіді викликали захоплення, ворушили фантазію, будили почуття поваги і відповідальності. Після них ставало легше співати, працювати над створенням художнього образу [2].

Тут Є. Вахняк познайомився з Богданом Дрималиком – концертмейстером С. Крушельницької, який ще перед війною акомпанував їй у концертних поїздках Галичиною. Пізніше Б. Дрималик багато років співпрацював з Є. Вахняком у капелі працівників зв'язку [7, с. 30–31].

Самостійний творчий шлях Є. Вахняка пов'язаний передусім з хоровою капелою Будинку культури працівників зв'язку, якою він керував понад п'ятдесят років (тепер – заслужена хорова капела України "Боян" ім. Є. Вахняка). Під час численних оглядів, конкурсів, фестивалів та інших мистецьких заходів, у яких брала участь капела, Євген Дмитрович мав можливість спілкуватися з багатьма митцями, серед них: Ярослав Вощак, Густав Ернесакс, Конрадас Кав'яцкас, Пилип Козицький, Михайло Кречко, Ісак Паїн, Дем'ян Пелехатий, Костянтин Пігров, Клавдій Птіца, Олександр Свєшніков. Сольні вокальні партії з капелою зв'язківців виконували: Павло Кармалюк, Георгій Кузовков, Роман Вітошинський, Володимир Ігнатенко, Степан Степан, Марія Процев'ят, Степан Тарасович, Микола Співак та ін. Окрім капели працівників зв'язку, Є. Вахняк керував ще хорами Львівського музично-педагогічного училища, хором оперної студії та студентським хором Львівської консерваторії. У співочому середовищі цих колективів під впливом творчої особистості Є. Вахняка виросло декілька поколінь митців, серед них: С. Турчак, І. Гамкало, Т. Микитка, А. Кушніренко, сестри Байко, І. Жук, М. Попенко, М. Дуда, Б. Завойський, І. Небожинський, О. Кураш, І. Майчик, Я. Базів, Б. Дерев'янко, З. Демцюх, В. Головко, Р. Сов'як, М. Бурбан, М. Процев'ят, В. Яциняк, Я. Крилошанська ін. [7, с. 16–51].

Капела працівників зв'язку була першим виконавцем багатьох творів С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Є. Козака. Львівські композитори вважали цей хор своєю творчою лабораторією [7, с. 30].

Свої творчі сили Є. Вахняк проявив також і в композиторській творчості. Він є автором низки оригінальних композицій, перекладів та обробок народних пісень для хору. Мелодизм його творів має яскраво виражену вокальну природу й обумовлений особистими вокальними здібностями. В обробках народних пісень він виступав послідовником традицій М. Лисенка та М. Леонтовича, які продовжили Є. Козак та А. Кос-Анатольський. У дещо складнішій ладо-гармонічній мові оригінальних композицій Є. Вахняка відчутний вплив С. Людкевича, особу і творчість якого він дуже шанував [17]. Зокрема, у статті "Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича" Є. Вахняк провів детальний виконавський аналіз хорової творчості С. Людкевича, виклав свої практичні рекомендації щодо інтерпретації деяких творів [3].

Життєві принципи Є. Вахняка будувалися, передусім, на засадах християнської моралі. Як син священика, колишній семінарист і людина віруюча, він ніколи

не був членом комуністичної партії. Живучи більшу частину життя в умовах тоталітарної системи, Є. Вахняк не відзначався особливою лояльністю до неї, не висловлювався і не діяв всупереч своїм внутрішнім переконанням та на догоду ідеології. Уникав розмов і дискусій на релігійні та суспільно-політичні теми, бо пам'ятав, як у роки війни під час перебування в евакуації було заарештовано одинадцять співаків капели "Трембіта", як склалася доля Д. Котка та багатьох інших його колег і друзів. Відверто висловити свої внутрішні почування Євген Дмитрович міг лише за посередництвом музичних образів. За словами Володимира Головка, "якимсь невидимим духом", "незначними, але виразними штрихами" Євген Дмитрович "вмів так вселити надію і ту ідею українського патріотизму, що без зайвих слів ми всі розуміли про що йдеться" [5]. Для прикладу, мужнім актом мистецької солідарності в тогочасних умовах було залучення до репертуару хору творів В. Барвінського, який тільки-но повернувся зі сибірських таборів. Подібних вчинків з боку Є. Вахняка було чимало.

Підсумовуючи викладене, можемо стверджувати, що на ранніх етапах життєтворчості диригента Є. Вахняка ключову роль у його професійному становленні та зростанні відіграли саме творчі контакти зі сучасниками. Зазначимо, що відбувалися вони, як правило, одночасно в площинах особистісних і професійних взаємовпливів.

В юнацькі роки визначальним чинником формування особистості Є. Вахняка стали творчі контакти з викладачами Коломийської гімназії – людьми ерудованими, творчими, патріотично налаштованими та соціально активними, які навчали і виховували "власним прикладом, власним життям". Саме цей метод пізніше став домінантним у педагогіці самого Євгена Дмитровича. Освітні, культурно-мистецькі та національно-патріотичні традиції Коломиї сформували основні світоглядні орієнтири Є. Вахняка, заклали міцний фундамент для подальшого всебічного розвитку юнака.

Львівська богословська академія, яка готувала священика-громадянина та провідника культурно-просвітницької діяльності в одній особі, стала тим середовищем де Є. Вахняк, продовжуючи сімейну традицію, здобув богословську освіту і, водночас, отримав великий імпульс до музичної творчості. Вплив таких особистостей, як А. Шептицький, Й. Сліпий, Б. Кудрик був визначним для утвердження критеріїв життєвих цінностей юнака. Мистецька атмосфера, що панувала в академії спонукала багатьох музично обдарованих семінаристів, у тому числі і Є. Вахняка, здобувати фахову музичну освіту. Ця тенденція сприяла високому виконавському рівню хору богословів, який тоді вважався одним із найкращих хорів Львова. Співаючи в ньому, Є. Вахняк набув значного виконавського досвіду, розширив свої знання хорової літератури, особливо в жанрі духовної музики.

Яскраві вокальні дані Євгена Дмитровича, його мрія про кар'єру оперного співака, заняття вокалом під керівництвом Л. Улуханової та С. Крушельницької стали основним чинником у формуванні естетичних критеріїв його виконавської

творчості. В середовищі новоствореної капели "Трембіта", спостерігаючи за роботою Д. Котка, П. Гончарова, О. Сороки, П. Муравського, які представляли київську хорову традицію, Є. Вахняк вникав у тонкощі тембрової драматургії, вчився мистецтву творення звукообразів. Шляхом творчого переосмислення перейнятого хормейстерського досвіду крізь призму галицької хорової традиції, носієм якої був Є. Вахняк, поступово формувалася його індивідуальна диригентсько-виконавська манера, яка передбачала трактування вокально-хорової звучності як повнозвучного темброво-динамічного ансамблювання.

Здобувши фахову диригентську освіту в класі М. Колесси Є. Вахняк став на самостійний творчий шлях. Він керував багатьма, різними за статусом, хоровими колективами: професійними, студентськими, аматорськими. У кожному з них Євген Дмитрович створював неповторну творчу атмосферу і намагався досягнути досконалого професійного звучання.

У процесі диригентсько-виконавської діяльності Є. Вахняк контактував з багатьма відомими диригентами, співаками, поетами, композиторами. Він став першим інтерпретатором багатьох хорових творів С. Людкевича, М. Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Козака, під їхнім впливом писав власні композиції.

Хормейстерська творчість стає для Є. Вахняка особливою формою служіння своєму народові, а хорове мистецтво він мислив як духовний оберіг нації. Такі етичні настанови генетично пов'язують його з традиціями перемиської школи, що впродовж століть формували громадянську та культурно-мистецьку позицію галицького духовенства та інтелігенції.

Живучи більшу частину життя під гнітом тоталітарної системи, Є. Вахняк міг відверто висловлювати свої внутрішні почування лише за посередництвом музичних образів. Його етичні та мистецькі настанови, передані "невидимим духом", "незначними, але виразними штрихами" надихали і вселяли надію в серця кількох поколінь молодих музикантів, які здобували професійні навики у творчій лабораторії Є. Вахняка під безпосереднім впливом його особистості. Можливо, не всі це до кінця усвідомлювали, але інтуїтивно відчували всі.

Список використаної літератури

1. *Вахняк Є.* Олександр Сорока / Євген Вахняк. – Київ : Музична Україна, 1975. – 64 с.

2. *Вахняк Є.* Пам'ять про неї житиме у віках / Євген Вахняк // Соломія Крушельницька : спогади, матеріали, листування : у 2 ч. – Ч. 1 : Спогади / [вст. стаття, упор. і прим. М. Головащенко ; ред. Р. Немировський]. – Київ : Музична Україна, 1978. – С. 266–268.

3. *Вахняк Є.* Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича / Євген Вахняк // Творчість Станіслава Людкевича : збірка статей / [ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якубяк]. – Львів, 1995. – С. 85–100.

4. Дмитро Котко та його хори : статті, рецензії, спогади, документи / [ред.-упор. Степан Стельмащук]. – Дрогобич : Відродження, 2010. – 336 с.

5. Інформатор: Головко Володимир Семенович, 1946 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 24. 06. 2015 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.

6. *Кочержук М.* Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944 / Мирослава Кочержук. – Коломия : Вік, 2011. – 304 с.

7. *Лига В.* І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог / Володимир Лига. – Львів : Дивосвіт, 2001. – 112 с.

8. Особова справа Вахняка Євгена Дмитровича // Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Архів Львівської національної академії ім. М. В. Лисенка). – 49 арк.

9. Побратими : [про життя і творчість В. В. Василевича та Є. Д. Вахняка] / авт. ідеї та упоряд. Іван Чупашко. – Львів : Растр-7, 2016. – 355 с.

10. Телепередача "У мажорі і мінорі. Борис Кудрик". Ч. 2 // Аудіовізуальний архів ЛОДТРК (Аудіовізуальний архів Львівської обласної державної телерадіокомпанії). – Інв. № R-58/3.

11. *Тимофіїв М.* Композитор Василь Якуб'як / Михайло Тимофіїв. – Чернівці : Друк Арт, 2014. – 296 с. : іл., партит.

12. Українська музика : місячник (1937–1939) : систематичний покажчик змісту журналу / упоряд.: Р. Мисько-Пасічник; В. Пасічник. – Львів, 2003. – 60 с.

13. *Цегельський А.* Музичне життя в Духовній семінарії у Львові / А. Цегельський // Українська Музика. – 1938. – № 9–10. – С. 170–172.

14. *Чупашко І.* Особливості виконавської майстерності Євгена Вахняка та Володимира Василевича / Іван Чупашко // Народознавчі зошити. – 2011. – № 3 (99). – С. 497–502.

15. *Чупашко І. П.* Михайло Антків. Присутність / Іван Петрович Чупашко. – Львів : Колір ПРО, 2013. – 206 с.

16. *Чучман В.* Євген Вахняк: диригент і педагог / Василь Чучман // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2015. – Вип. 16, ч. 1. – С. 107–117.

17. *Чучман В. М.* Композиторська творчість Євгена Вахняка / В. М. Чучман // Молодий вчений. – 2017. – № 7. – С. 99–104.

Стаття надійшла до редколегії 15.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18.

CONDUCTOR YEVHEN VAKHNIAK: ARTISTIC RELATIONSHIPS WITH CONTEMPORARIES

Vasyl CHUCHMAN

Lviv Ivan Franko National University,
Department of Musicology and Choral Art,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
tel.: +380993839118; e-mail: vassylch@yahoo.com

In this article we describe the creative career of the Ukrainian conductor and choirmaster Yevhen Vakhniak (1914–1998) within the context of his artistic relationships with the contemporaries. We designate the circle of contacts which influenced a lot the life and the creative work of the conductor. We made the brief summary of the sociocultural environments where Y. Vakhniak was growing up as artist. We described the character and the specificity of his artistic contacts taking place as well in his personal as professional spheres of interinfluences.

The artistic communication plaid the key role in the professional growth of the conductor, especially on the early stage of his activity. Y. Vakhniak's main ideological and artistic orienting points were formed in the Kolomyia gymnasium under the influence of Roman Shypailo, Feliks Baran, Dmytro Nykolyshyn, Roman Stavnychyi, Roman Rubinger. Their method of teaching and educating by "their own example and their own life" later became the dominant method of Y. Vakhniak pedagogics.

The community of Lviv Theological Academy was preparing a priest – citizen and cultural and educating leader, two-in-one. There, Y. Vakhniak carried on the family tradition, got the theological education and at the same time he received a powerful impulse for his music career. The influence of such personalities as Andrei Sheptytskyi, Yosyf Slipyi, Borys Kudryk was determinative in the consolidation of live values criteria of the young man. The creative atmosphere that reigned in the Academy, as well as his communication with the colleagues – seminarians Artem Tsehelskyi, Vasyl Yakubiak, Vasyl Matiyash, Volodymyr Vasylevych and others, made him get a professional music education.

The impressive vocal potential of Y. Vakhniak, his dream of opera singer career, his singing lessons with Lidiya Ulukhanova and Solomiya Krushelnytska became the main factors in formation of his performing art esthetic criterions. Being part of the "Trembita" chapel and observing the work of the representatives of Kyiv choir tradition Dmytro Kotko, Petro Honcharov, Oleksandr Soroka, Pavlo Muravskyi, Y. Vakhniak paid big attention to the nuances of timbre dramaturgy, he studied how to create a sound images. By creative reframe of the adopted experience of choirmaster, he created step by step his individual conductor manner which treated the vocal and choir sonority as an orotund timber and dynamic ensemble.

After he got the professional conductor education in Mykola Kolessa class, Y. Vakhniak started his independent creative career. He conducted many diffecrent choirs: professional, student, amateur ones. During his conductor and performing activity, Y. Vakhniak contacted the famous conductors, singers, poets and composers. He was the first to interpret many choir compositions of Stanislav Liudkevych, Mykola Kolessa, Anatolii Kos-Anatolskyi, Yevhen Kozak, he created his own compositions under their influence.

At a mature age Y. Vakhniak considered the choir art as a spiritual amulet of the nation, and he treated the choirmaster activity as some special way to serve to his people. This ethic attitude inspired many young musicians.

Keywords: Yevhen Vakhniak, conductor, choir, choral art, artistic relationships between the artists, philosophy of the creative work.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 127–137
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 127–137

УДК 398.8: 786.2

ХОРОВІ ОБРОБКИ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ У ВИБРАНИХ ДРУКОВАНИХ АВТОРСЬКИХ ЗБІРНИКАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (кінця XIX – середини XX століть; питання джерелознавства та соціокультурного значення)

Богдан ШКІЛЬНИК

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра методики музичного виховання і диригування,
вул. І. Франко, 1, Дрогобич, 82100, Україна
тел.: +38097548 9579; e-mail: bogdan.shkilnik@ukr.net

Акцентовано увагу на тому, що кращі українські духовні пісні епохи Бароко у XIX столітті й надалі не втрачали своєї актуальності. Їх популяризації сприяло те, що у добу Романтизму ці музично-поетичні тексти ввійшли до виконавських репертуарів лірників та почасти кобзарів. З кінця XIX століття духовні пісні систематично долучали до різноманітних типів пісенників, серед яких є і ті, які укладали тогочасні галицькі, а згодом наддніпрянські композитори. Проте у своїй музично-просвітницькій, освітній роботі вони не обмежувалися тільки цими завданнями: намагалися збагачувати духовнопісенний репертуар новими текстами. Особливо багато у цій справі зробили галицькі композитори-василіяни, творчість яких доволі активно тривала до початку 40-х років XX століття.

Хорові обробки духовних пісень українські композитори розпочали писати у 80-х роках XIX століття. Цей творчий процес отримав своє продовження й у першій половині XX століття завдяки композиторській праці М. Лисенка, О. Нижанківського, В. Матюка, О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Гайворонського, С. Людкевича, Б. Кудрика, В. Барвінського та інших митців. Дехто з цих композиторів створив власні збірники хорових обробок українських духовних пісень, про що йтиметься у цій статті.

Ключові слова: “Богогласник”, духовна пісня, композитор, хорова обробка, джерельна база, музикознавчий аналіз.

© Шкільник Б., 2017

Мета цієї статі полягає у тому, щоб привернути увагу до спеціальних збірників обробок українських духовних пісень, якими наприкінці XIX століття зацікавилися українські композитори. Зрозуміло, що проаналізувати всі чи більшість із них в одній статті неможливо. Тому звернемо увагу на декілька найбільш показові. Водночас зауважмо, що загалом авторських хорових збірників обробок духовних не так вже й багато, але більшість із них є оригінальними та відображають еволюцію цієї творчості впродовж тривалого часу. Всі ці збірники побачили світ за життя композиторів, вони брали участь у їх виданнях, тож якнайкраще відображають авторське бачення. Отже, йдеться насамперед про збірники Остапа Нижанківського, Віктора Матюка, Василя Петрушевського, Олександра Кошиця, Омеляна Вітошинського, Кирила Стеценка, Андрія Річинського, Михайла Гайворонського, Йосипа Кишакевича, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, які опубліковані від 1889 року по 1944 рік. Кожен із перелічених збірників сьогодні є бібліографічною рідкістю, збережені в поодиноких екземплярах, а тому варті перевидань із ґрунтовними музикознавчими та культурологічними коментарями, позаяк є важливою сторінкою у розвитку національного хорового мистецтва. Дещо стосовно зазначеного вже зроблено. Зокрема, завдяки відомому київському хормейстерові та науковцю Мстиславу Юрченку укладено та вперше видано одним збірником усі відомі на сьогодні хорові обробки духовних пісень, які зробив Микола Лисенко [15], перевидано унікальний збірник М. Гайворонського з його хоровими обробками богогласникових пісень [5].

Появі перших збірників з обробками духовних пісень, авторства українських композиторів, передував тривалий, майже трьохсотлітній шлях від їх зародження до становлення та розвитку цього жанру в національній культурі. Духовна пісня, з'явившись в українській культурі на межі XVI–XVII століть, тобто у добу раннього Бароко, далі успішно торувала собі шлях у співацькому середовищі в добу Класицизму та згодом – Романтизму. За цей період духовні пісні функціонували як в одноголосій фактурі (впродовж століть), так і в багатоголосій (кантовій, у барокову епоху).

Нову жанрово-стильову якість духовної пісні, її подальший розвій пов'язуємо з добою Романтизму, коли найпопулярніші пісні перейшли у репертуар лірників, де отримали стабільну назву "псальма", на кшталт барокової "псалми", як нерідко у ті століття називали духовні пісні на противагу триголосим кантам.

Свого часу відома українська дослідниця Онисія Шреєр-Ткаченко припускала, що духовні пісні (канти) у барокову епоху інколи розспівували під акомпанемент музичних інструментів. Однак таких нотних текстів не виявлено, хоча це могло бути. Натомість однозначно у XIX столітті, або й значно раніше (брак нотних документів не дає підстав стверджувати) у лірницькому репертуарі поетичні тексти духовних пісень традиційно співали під акомпанемент музичного інструменту (ліра, старосвітська бандура, кобза та ін.). Ця згадка не випадкова, бо під впливом цієї виконавської культури був Микола Лисенко, чиї фортепіан-

ні акомпанементи до текстів українських народних пісень позначені впливом виразових засобів бандурного інструментального супроводу. І хоча композитор не створив фортепіанних акомпанементів до окремих текстів духовних пісень, він тим не менше збагатив палітру композиторських засобів виразності при обробці пісенних текстів для музичного інструменту, чим згодом скористалися деякі галицькі митці, які першими започаткували практику аранжування мелодій духовних пісень для співу під фортепіанний акомпанемент, а згодом почали створювати фортепіанні твори на мелодії відомих різдвяних пісень, укладаючи спеціальні тематичні збірники (Денис Січинський, Богдан Вахнянин, Василь Барвінський та ін.).

Натомість на Наддніпрянщині послідовним адептом лисенківських творчих ідей був видатний український пропагандист лірницької культури Порфирій Демуцький, який опублікував знамениту антологію "Ліра та її мотиви" (Київ, 1903) [4], яку сучасний музикознавець Юрій Медведик назвав "Лірницьким Богогласником" [14, с. 79]. Зафіксовані П. Демуцьким мелодії псальм стали унікальним матеріалом для українських композиторів, котрі використали їх мелодичні тексти для своїх хорових обробок.

Ще один етап розвитку духовнопісенної культури започаткували своєю музично-поетичною творчістю греко-католицькі отці-василіяни наприкінці XIX століття. Прикметно, що свої, так звані, нововасиліянські пісні вони створювали як для сольного виконання, так і для хорового, здебільшого адаптованого для співу у шкільному середовищі. Водночас ці пісні призначалися і для позацерковного (паралітургійного) співу вірними Греко-Католицької Церкви.

Отже, мелодії та поетичні тексти українських духовних пісень перш, ніж потрапити у сферу зацікавлень композиторів, не тільки пройшли тривалий еволюційний творчий шлях розвитку, але у своїх еволюції зазнавали різних способів інтерпретації, адаптації до релігійно-культурних потреб суспільства, фіксації у рукописних та друкованих спеціальних збірниках тощо.

Теж саме стосується і практики ансамблевого виконання духовних пісень (кантів), яка походить із глибин віків. Про це відомо зі записів у рукописних співаниках, завдяки численним документам, у яких описано вертепні дійства, постановки шкільних драм. Відтак, наприкінці XIX століття українським композиторам необхідно було тільки надати другого дихання цій традиції, ввести її у сферу професійного, академічного хорового виконавства, застосувавши при цьому необхідний композиторський творчий інструментарій, прийнятний для хорової обробки одноголосої пісні чи триголосого канта.

З кінця XIX століття духовні пісні потрапляють у репертуари так званих колядників, збірників "пісень церковних", шкільних співаників тощо. У них нерідко фігурують прості хорові аранжування для ансамблевого виконання. До речі, і в численних друкованих "Богогласниках", які вийшли у світ на межі XIX–XX століть є чималі блоки текстів, призначених для ансамблевого виконання. Тож немає нічого

дивного, що українські композитори наприкінці XIX століття теж зацікавилися текстами духовних пісень, їх виконанням, і розпочали створювати власні хорові партитури, які вже разюче відрізнялися від "ансамблевих", або двоголосих, котрі зустрічаємо у тогочасних друкованих виданнях різних жанрів ("колядник", "пісні церковні", різні скорочені, з огляду на конфесійну належність, богогласникові передруки, переважно православні).

Ґрунт для появи оригінальних авторських хорових обробок духовних пісень на кінець XIX століття був більш, ніж достатній. Особливо завдячуємо у цій справі М. Лисенку, який, фіксуючи тексти світського фольклору, залучав до цього пісенного корпусу і релігійні позацерковні піснеспіви, переважно різдвяної тематики. Він же й надихнув своїми хоровими обробками народних та декількох духовних пісень інших українських композиторів. Одним із вершинних його досягнень у жанрі обробки духовної пісні стала хорова партитура, в основі якої лежить мелодія та поетичний текст знаменитої пісні на пошану чудотворної ікони Богородиці у Підкамені на Бродівщині ("Пречиста Діво, Мати Руського краю, на небесі і на земля Тя величаю"). Однак до сьогодні так і не відомо, коли було написано цю обробку, яку відомий музикознавець Микола Гордійчук трактував як хорову пісню-молитву [1, с. 211]. Уперше хорову обробку цього музично-поетичного марійного тексту надруковано після 1910 року (Жовква, друкарня оо. Василіян) у формі так званого "метеликового видання" (два аркуші). Згодом у такому форматі виходять друком поодинокі обробки духовних пісень, які зробили К. Стеценко, В. Ступницький та М. Леонтович [8].

Перший спеціальний хоровий збірник, репертуар якого становлять винятково обробки духовних пісень, укладено з композицій о. Остапа Нижанківського, талановитого галицького послідовника та пропагандиста лисенківських композиторських ідей та фольклористичної діяльності [7]. Як відомо, цьому композитору належить ідея створення видавництва "Бібліотека музикальна" (1885). У цій серії, приблизно у 1888–1889 роках (друге видання 1893 року) під числом 20 вийшла збірка О. Нижанківського, титульний аркуш якої майстерно оформив відомий гравер та книгодрукар Андрій Андрейчин (1865–1914).

До цього видання, виконаного за сприяння львівського Товариства "Боян", увійшло двадцять обробок композитора. Серед них: "Бог предвічний", "Бог натуру", "Бог ся раждає", "Возвеселімся всі разом нині", "Вселенная веселися", "Дивная новина", "Небо і земля нині торжествуют", "Нова радість стала", "Стань Давиде з гуслями", "Христос родися". Всі вони вперше в одноголосому викладі надруковані у першій частині почаївського "Богогласника" [24]. Звернімо увагу на те, що від кінця XIX століття ці пісні неодноразово розпочали обробляти для хорового, а також інструментального виконання численні українські композитори, у тому числі й деякі сучасні, які успішно продовжують цю традицію. Це свідчить про високий релігійно-мистецький рівень почаївських укладачів стародруку, їхнє вміння добирати такий репертуар до видання, який був актуальним не тільки у

час виходу збірника (фактично антології) у світ, але в подальші десятиліття. А як виявилося згодом – наступні століття, аж по сьогодні…

Духовні пісні, у тім числі на різдвяні поетичні тексти, нерідко доволі розлогі, складаються з великої кількості поетичних строф. Упродовж століть функціонування їх тексти частково редагували, зокрема скорочували, інколи дописували нові строфи актуальні на ті часи. Нерідко корегували мову поезій задля насичення її "живою" розмовною українською лексикою. О. Нижанківський подав у своєму виданні тільки перші строфи поетичних текстів. Але водночас у примітці після змісту пісень зазначив, що з повними текстами можна ознайомитися, за потреби, у колядниках, опублікованих Товариствами "Просвіта" (Львів, 1885), імені Михайла Качковського (Львів, 1889) та ін. Звернімо увагу на те, що композитор не згадав про львівське видання "Богогласника" (1888), яке підготували місцеві москвофіли. Це видання гостро критикував І. Франко у статті "Наші коляди" [23, с. 7–41], яку вперше опублікував частинами на сторінках відомого львівського часопису "Діло" наприкінці 1889 року. Втім, збірник, опублікований діячами Товариства ім. М. Качковського теж москвофільський. Але оскільки на той час друкованих колядників уклали обмаль, то рекомендація стосовно пошуку повних поетичних текстів різдвяних пісень у цьому виданні була загалом доречна.

Обробки О. Нижанківського побіжно розглянуто в оглядовій статті львівських дослідниць Оксани Письменної та Орисі Цибух-Петришин. Вони, зокрема констатували: "Загалом в обробках колядок О. Нижанківського домінує гармонічне колоритування народної мелодії, в якій однією з характерних особливостей можна назвати барвисті звукокомплекси, що досягаються альтерованими змінами в акордовій побудові, хроматичними ходами по неакордових альтерованих звуках, переважно прохідних та допоміжних" [16, с. 172–173].

Невдовзі, вслід за О. Нижанківським свій хоровий збірник обробок різдвяних пісень опублікував о. Віктор Матюк (Пісні на Рождество: коляди / в музику на мішаний хор по народнім напівам переложив о. Віктор Матюк. – Львів : літ. А. Андрейчин, 1895). У статті щойно згаданих дослідниць, у примітці до бібліографічного опису збірника В. Матюка 1895 року, згадано про передрук цього ж збірника у 1907 році, який з'явилися "майже водночас із обробками колядок К. Стеценка" [16, с. 168]. Яка доречність цієї паралелі, сказати важко, принаймні з огляду на те, що першодрук В. Матюка вийшов у світ, коли К. Стеценку від дня народження минало тринадцятий рік… Більше того – далі про обробки наддніпрянського композитора не сказано нічого, що логічно, адже стаття про західноукраїнських композиторів. Збірники К. Стеценка дійсно виходили і були добре знаними. Їх друкували у відомому київському видавництві Івана Чоколова (у передреволюційний час), у газетно-журнальній друкарні (Київ, 1918), у видавництві Губсоюзу (Київ, 1922) [8, 21, 22].

Але не тільки у львівських та київських видавництвах започатковано практику публікування збірників хорових обробок духовних пісень. Якщо вести мову

документально-хронологічно (а це не просто, бо чимало збірників побачили світ без року видання та місця), то на сьогодні можемо стверджувати що друге з черги авторське видання хорових обробок належить відомому київському хормейстеру Василеві Петрушевському (1869 – Чигиринщина, Київська губ. – рік смерті невідомо), який на початку XX століття співпрацював з К. Стеценком, дуже багато зробив для популяризації творчості Артемія Веделя, творчої діяльності знаменитого хору Київської Духовної Академії на передостанньому етапі його функціонування. Лариса Руденко, відома київська дослідниця фондів нотної бібліотеки КДА, зазначала, що він охоче долучався і до справи пропагування творчості Данила Туптала (митрополита Ростовського), чиї духовні канти від кінця XVII – та всього XVIII століття користувалися великою популярністю. Зокрема, В. Петрушевський для хору КДА зробив хорові обробки відомих кантових піснеспівів Д. Ростовського "Похвалу принесу сладкому Ісусу", "Мати милосердна" та ін. [18, с. 71]. Як уважає, Л. Руденко, В. Петрушевський "брав участь у роботі над упорядкуванням «Сборника духовных песен, избранных из Богогласника и переложенных для хора». Вып. I (М., 1899); Вып. II (М., 1901)" [18, с. 26]. Прикро, але про це видання більше нічого невідомо; у бібліотеках Києва та інших міст України його поки не вдалося віднайти.

Таким самим раритетним виданням є збірник Осипа Вітошинського, який, щоправда, доступний для опрацювання, завдяки його наявності у фондах музичних та нотних видань НБУВ (Пѣснопения Богогласника Холмского народно-церковного роспева в четырехголосной гармонизации Е. Витошинского. – Leipzig: Типография Г. К. Редер, 1910. – 97 с. (Издание Народно-Просветительного Общества Холмской Руси). Відомо також інші видання з його обробками духовних пісень, у тому числі з "Богогласника". З огляду на це можна тільки констатувати: дослідникам жанру хорової обробки духовних пісень є над чим працювати як у контексті джерелознавчо-пошукової роботи, музично-текстологічної, так і загально-музикознавчої.

Окремі дослідники тільки вряди-годи виявляли і виявляють наукову увагу до обробок духовних пісень. Серед тих, хто ще у першій половині XX століття цікавився хоровими обробками духовних пісень та вказував на важливість розвитку цієї творчості, були Станіслав Людкевич, Василь Витвицький, Павло Маценко [11]. Всі вони одностайно у своїх рецензіях позитивно відгукнулися про унікальний, як на той час, та, зрештою, й сьогодні, збірник хорових обробок українських духовних пісень зі знаменитого почаївського "Богогласника" (1790–1791), які здійснив Михайло Гайворонський.

Сьогодні кращі обробки з цього збірника звучать із концертної естради, входять до музично-педагогічного репертуару. А повернув цей збірник зі забуття та заборони (зберігався під грифом "униатское издание" у спецфондах Львівської наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника АН УРСР) на початку 90-х років Юрій Медведик, запропонувавши його музично-поетичні тексти для виконання відо-

мому маестро Ігорю Циклінському, який очолював на той час знаний в Україні та Європі дрогобицький камерний хор "Легенда". Невдовзі було зроблено й запис вибраних обробок богогласникових пісень на українсько-канадській звукозаписуючій студії "Кобза" (1992). Кілька років тому дрогобицький дослідник Андрій Славич перевидав збірник М. Гайворонського як навчально-методичне видання з фаховими коментарями [5, с. 47–48].

Уперше, чи не найбільш містко, водночас коротко дав оцінку цим хоровим обробкам відомий український музикознавець Василь Витвицький. Він, між іншим, зазначив: "Гайворонський користується у хоровій фактурі засобами, виробленими у своїх обробках народних пісень, зрештою, досить помітний вплив народної музики в мелодіях кантів дає для цього добре підставу. Характерним є і старання автора про певну мелодичну самостійність голосів та різних контрапунктичних засобів. Усе ж, у порівнянні з обробками кантів інших наших композиторів (Стеценко, Леонтович, не кажучи про Демуцького), канти Гайворонського відзначаються більшим підкресленням їх церковного характеру. Це виявляється в таких засобах, як антифонне чергування голосів або окремих груп, особливими гармонічними поєднаннями, як наприклад, запізнення, що вживається з метою архаїзації" [3, с. 107]. Загалом, уперше в світ видання благословив ще С. Людкевич, який наголосив: "збірка зробить добру послугу нашим церковним хорам" [10].

Видання М. Гайворонського за своїм репертуаром повністю відрізняється від попередніх збірників[1], до яких входили переважно партитури з хоровими обробками духовних пісень різдвяної тематики, серед яких найпомітніші, авторство яких належить О. Нижанківському, К. Стеценку, О. Кошицю та ін. Це інший тип збірника, новаторський за своїм змістом, складністю музичної лексики і хорової фактури обробок пісень. До нього увійшли хорові партитури на тексти пісень різної тематики, але за винятком різдвяної. Своїм високим релігійно-мистецьким рівнем у збірнику М. Гайворонського вирізняються пісні на честь чудотворних ікон, особливо обробка пісні "Божія Мати сіяєт".

З цього приводу А. Славич звертає увагу на деякі спостереження Ю. Медведика, який зазначив, що "у багатому корпусі нашої духовної пісні […] особливе місце займали пісні, написані на честь чудотворних богородичних ікон. Це пісні, які піддаються досить точному датуванню, без особливих труднощів визначаються місця їх написання. Як правило, такі поетичні тексти насичені описами різноманітних чудотворних властивостей ікон, часто це – «документалізується» фіксаціями вказівок про точні дати, нерідко сюжети обростали апокрифічними елементами. Кант-концерт, Пресвятій Діві Богородиці "Божія Матер сіяєт" і є відгуком на реальну подію 1756 року, коли в Бердичеві було короновано чудотворну кармелітську ікону, яка всіх "прокажених очищає, хромих, сліпих і уломних ісцеляєт" [20, с. 118].

[1] До такого типу видань можна віднести збірник хорових партитур В. Барвінського [2].

У збірнику М. Гайворонського є також інші пісні, які географічно "прив'язані" до тієї чи іншої місцевості, хоча однозначно їх ідентифікувати важко, оскільки такі назви поселень трапляються в різних українських землях. Наприклад, пісня "Воскликнімо, піснь начнімо", яку створено у другій половині XVIII століття має акровірш "Вербецька псалма", інша ж – "Троне вишній, днесь двигнися" (акровірш "Тростянець"). Одна пісня збірника ("Ісполися небо, чудес Твої Царице") – на честь чудотворної ікони Богородиці у м. Кам'янці-Струмиловій (тепер – Кам'янка-Бузька) авторства Івана Вольського, відомого піснетворця другої половини XVIII століття, теж в оригіналі споряджена акровіршем з іменем та прізвищем автора. Водночас постає питання: чи мав на меті зберігати ці назви М. Гайворонський? Відповісти важко, оскільки достатньо вільно поводився з поетичними текстами: вилучав значну кількість строф, міняв їх місцями, надавав нового змісту окремим поетичним зворотам. Як наслідок – від акровіршів мало що залишилося, і тільки джерелознавчо-текстологічні дослідження цих поетичних текстів дають змогу з'ясувати їх ймовірне походження.

До нотних текстів композитор ставився обережніше. Однак він все-таки вніс корективи у метро-ритмічні малюнки частини мелодій, що надало його обробкам необхідного динамізму, ясності форми. В небагатьох прикладах можемо констатувати незначні втручання у мелодику пісень, окремих фраз, але це, як видається, не пішло на шкоду мистецькій вартості пісенних обробок.

Стан дослідження українських хорових композицій, в основі яких лежать тексти духовних пісень, загалом задовільний. По сьогодні ще немає цілісної картини зробленого українськими композиторами щодо цих пісень. Необхідна також ґрунтовна музикознавча праця, в якій би було розглянуто питання генези цього напряму у національній хоровій культурі, питання стилістики та музичної мови хорових партитур. Врешті, як видається, на часі укладання та публікування хорових обробок українських духовних пісень, позаяк цей пласт культури вже сформований та чекає не тільки наукової оцінки, але й активного впровадження у концертну практику.

Список використаної літератури

1. *Архімович Л.* М. Лисенко: життя і творчість / Лідія Архімович, Микола Гордійчук. – 3-тє вид. – Київ : Музична Україна, 1992. – 256 с.

2. *Барвінський В.* Пісні з Богогласника (для мішаного хору без супроводу) / В. Барвінський. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1944. – 8 с.

3. *Витвицький В.* Михайло Гайворонський. Життя і творчість / Василь Витвицький. – Львів, 2001. – 176 с. – (Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича ; вип. 7).

4. *Демуцький П.* Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Демуцький ; упорядкування, покажчики Ол. Савчук ; передмови: Ол. Богданова, Ю. Медведик ; інципітарій текстів Ю. Медведик ; примітки О. Геращенко, Ю. Медведик ;

уклад. бібліогр. П. Андрійчук. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – 310 с. ; 39 іл.

5. Духовні твори Михайла Гайворонського: навч.-метод. посібник з навч. дисципліни "Історія української музики" для підготовки фахівців ОР "Бакалавр" напряму підготовки 6.02020401 "Музичне мистецтво*" / ред.-упорядн. Андрій Славич. – Дрогобич : Пусвіт, 2015. – 52 с.

6. Канти із Почаївського Богогласника (1792 р.) на мішаний і однорідний хор зредагував і опрацював Михайло О. Гайворонський. – Жовква : Друкарня оо. Василіян, 1939. – 46 с.

7. Коляды О. Нижанковского. – Львфв : Накладом Тов. Львовскій Боян, [1889 – ?]. – 21 с. – ("Библіотека Музикальна" ; вып. 20).

8. Колядки та щедрівки в обробці К. Стеценка, М. Леонтовича та В. Ступницького [для мішаного хору без супроводу] / упорядкував П. Терпило. – Київ : Газетно-журнальна друкарня, [1918]. – 19 с. : іл.

9. *Лисенко М.* Пречиста Діво, Мати Руського краю / М. Лисенко ; видано заходами Українського народного хору в українській станиці у м. Каліші 1936 р. – 4 с.

10. *Людкевич С.* Канти з Почаївського Богогласника / С. Людкевич // Діло. – 1939. – 21 травня.

11. *Маценко П.* Канти з Почаївського Богогласника – зредагував і опрацював Михайло Гайворонський / П. Маценко // Свобода. – 1939. – 2 жовтня.

12. *Медведик Г.* Обробка барокової духовної пісні як сфера зацікавлень композиторів "нової школи" української церковної музики першої третини XX ст. (до навчального курсу "Хорознавство") / Г. Медведик, Ю. Медведик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – 2011. – Вип. XXVIII. – С. 232–239.

13. *Медведик Ю.* "Ліра та її мотиви": науково-дослідницькі передумови створення збірника, його специфіка та репертуар / Ю. Медведик // Демуцький П. Д. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Д. Демуцький. – Харків : Видавець О. О. Савчук, 2012. – С. 18–43.

14. *Медведик Ю.* Лірницький "Богогласник" Порфирія Демуцького. До 110-ліття виходу у світ збірника "Ліра та її мотиви" / Ю. Медведик // Мистецтвознавство України. – 2013. – Вип. 13. – С. 79–90.

15. Микола Лисенко. Релігійні твори для мішаного хору / упоряд. ред. та вступна стаття М. Юрченка. – Дрогобич : Відродження, 1993. – 36 с.

16. *Письменна О.* Коляди та щедрівки в обробках західноукраїнських композиторів XIX–XX століть / О. Письменна, О. Цибух-Петришин // ЗНТШ. – Львів 2009. – Т. CCLVIII. – С. 166–189.

17. Пісні на Рождество: Коляди / в музику на мішаний хор по народним напівам положив о. Віктор Матюк. Львів 1895. – 28 с.

18. *Руденко Л.* Нотна бібліотека хору Київської духовної академії / Людмила Руденко. – Київ : НБУВ, 2013. – 416 с. – (З історії музичної спадщини України).

19. *Савченко І.* Видання К. Стеценка у “Дніпросоюзі” [Електронний ресурс] / І. Савченко // Міжнар. наук. кофн. “Адаптація завдань і функцій наукової бібліотеки до вимог розвитку цифрових інформаційних ресурсів”. – Режим доступу : http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/203

20. *Славич А.* Особливості хорового письма Михайла Гайворонського / А. Славич // Молодь і ринок. – 2014. – № 10 (117). – С. 117–119.

21. *Стеценко К.* Колядки й щедрівки / Кирило Стеценко. – Київ : Видавництво Губсоюзу, [1922].

22. *Стеценко К.* Українські колядки і щедрівки для мішаного і однорідного хору з супроводом фортепіана / Кирило Стеценко. – Київ : Нотопечатня І. Чоколова, [б. р.].

23. *Франко І.* Наші коляди / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1982. – Т. 28. – С. 7–41.

24. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. – Band 2 : Darstellung. – Kцln ; Weimar ; Wien : Bцhlau Verlag, 2016. – 432 s.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.2017
Прийнята до друку 3.12.2017

CHORAL ELABORATIONS SACRED SONGS IN CHOICE PRINTED AUTHORS COLLECTION OF UKRAINIAN COMPOSERS (end of the XIX – the middle of the 20th century, questions of source study and socio-cultural significance)

Bohdan SHKIL’NYK

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of musical education and choral conducting
11, Franko Str., Drohobych, 82100, Ukraine
тел.: +380 975489579, e-mail: bogdan.shkilnik@ukr.net

The article focuses on the fact that the best Ukrainian spiritual songs of the Baroque era in the nineteenth century. In the future, they did not lose their relevance. Their popularization was facilitated by the fact that at the age of Romanticism these musical and poetic texts entered the performing repertoires of lyre and partly kobza. Since the end of the nineteenth century. spiritual songs were systematically included in various types of songbook, among which there are those that were concluded by the then Galician,

and later, Dnieper Ukraine composers. However, in their musical education, educational work, they were not confined to these tasks: they tried to enrich the sacred songs repertoire with new texts. Particularly great in this case were the Galician composers, the Basilians, whose work was rather active until the early 1940's.

Ukrainian composers began to choreograph the spiritual songs in the 80's of the 19th c. This creative process was continued in the first half of the 20th c. Thanks to the composer's work M. Lysenko, O. Nizhankivs'ky, V. Matyuk, O. L. Koshyc', K. Stetsenko, M. Leontovych, M. Hayvorons'ky, V. Ludkevych, B. Kudryk, V. Barvins'ky and others. Some of these composers have created their own collections of choral arrangements for Ukrainian spiritual songs, as discussed in this article.

The main focus has been directed on Galician editions, partly from the Dnieper Ukraine.

Keywords: Christmas carol, sacred song, musicology, composer, Galician, Dnieper Ukraine, *Bohohlasnyk,* reception, national chorus culture, musical source study, printed editions.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 138–148
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 138–148

УДК : 78.422

ЗАСАДНИЧІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИКАНТА В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО ОЛЬГИ КАЧЕВОЇ (до 80-річчя від дня народження педагога)

Наталія ЮЗЮК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380989007725, e-mail: yuzyk.natalia@gmail.com

Окреслено засадничі педагогічні принципи підготовки молодих піаністів у класі доцента ЛНМА ім. М. В. Лисенка О. Качевої. Розвідка є даниною пам'яті автора своєму Вчителеві – відомій піаністці-педагогу, якій у жовтні 2017 року мало би виповнитися 80 років від дня народження, – багаторічна викладацька діяльність якої на кафедрі спеціального фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка (тоді консерваторії), водночас із роботою у спеціальній музичній школі ім. С. Крушельницької, є вагомим здобутком обох навчальних закладів, що залишив помітний слід в їхньому літописі.

Тезисно розглянуто настанови, рекомендації та вказівки педагога, які занотувала автор статті впродовж п'яти років навчання у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка (у 1968–1973 роках) та шести років спостережень за навчанням дочки в класі доцента О. Качевої у музичній школі ім. С. Крушельницької (у 1986–1992 роках).

Ключові слова: культура звуку, пластика рук, виконавська свобода, взаємозв'язок розвитку інтелекту і піанізму, самостійність мислення.

Друге десятиліття поспіль обидві кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка провадять важливу роботу з відтворення своєї понад піввікової історії, зокрема готують видання монографій та біографічних нарисів про когорту знаних чи, за складними історичними обставинами, незаслужено замовчуваних львівських піаністів-педагогів, виконавська та педагогічна діяльність яких становить значущу сторінку вітчизняної фортепіанної школи XX століття, а також здобула епохального значення для становлення загальноукраїнської музичної культури.

© Юзюк Н., 2017

Ольга Качева

Сьогодні нова генерація молодих українських музикантів отримала можливість довідатися про правдиву масштабність фундаторів української (галицької) піаністичної школи та корифеїв саме львівської школи, таких педагогів-піаністів, як Василь Барвінський [1; 6], Роман Савицький [4, с. 55–56; 12], Ірина Крих [2], Галя Левицька [3], Олег Криштальський [4], Олександра Пясецька-Процишин [14], Олександр Ейдельман [10], Самуїл Дайч [13], Лідія Голембо [11], Марія Крушельницька [8], Марія Крих [9] та багатьох інших.

Тепер, поміж висвітленого вагомого науково-методичного матеріалу, можна дізнатися і про талановитих учнів уже відомих музикантів, які стали активними послідовниками науково-методичних принципів своїх наставників. Відтак давно очікує на своє поглиблене систематизоване дослідження та впровадження в освітньо-виховний процес педагогічний досвід доцента О. Качевої – вихованки класу професора О. Ейдельмана (у 60–70-х роках XX століття завідувача кафедри спеціального фортепіано консерваторії), котрий, без сумніву, також є ґрунтовним доробком у галузі викладання фортепіано [5, с. 229; 15, с. 125].

У збірнику "Сто піаністів Галичини" охарактеризовано виконавську майстерність та подано головні педагогічні принципи доцента О. Качевої, зокрема зауважено, що "на педагогіку піаністки істотний вплив справив її вчитель Олександр Ейдельман. З професором їїріднив передусім творчий підхід до викладацької справи, вміння розкрити в кожному характерні прикмети його обдарування, щире зацікавлення в успіхах юних піаністів і активна праця на уроці, спрямована на досягнення бажаних результатів. Ольга Качева була тонким педагогом-психологом: уважність і тактовність у ставленні до вихованців поєднувалися в неї з вимогливістю і цілеспрямованістю в щоденній праці" [5, с. 160–161].

Метою статті є окреслення спектру ключових методичних засад формування піаністів у класі доцента ЛНМА ім. М. В. Лисенка О. Качевої, одночасно й провідного викладача ЛССМШ ім. С. Крушельницької, як цілісної системи професійної навчально-виховної підготовки молодих піаністів від перших кроків навчання у музичній школі до закінчення вишколу у вищому музичному навчальному закладі.

Професійну музичну освіту Ольга Феофанівна здобувала спочатку у львівських викладачів А. Звонко-Макрідіної та В. Задерацького, а згодом, у 1956–1962 роках, – продовжувала навчання у класі спеціального фортепіано професора О. Ейдельмана у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка.

По закінченні консерваторії молодий педагог почала працювати на кафедрі спеціального фортепіано і досить швидко здобула реноме відмінного професіонала у своїй галузі, унікально совісної особистості, безкомпромісної і принципової, як у фахових, так і етичних питаннях, а разом з тим, винятково інтелігентної, доброзичливої, шляхетної та напрочуд привітної людини. Гідно наслідуючи й майстерно збагачуючи педагогічні засади свого наставника, у класі якого культивувався інтелектуальний піанізм та строгий класичний стиль виконання, Ольга Феофанівна й від своїх вихованців домагалася технічної завершеності, яскравої емоційності та художньої виразності. Викладач вважала розкриття задуму автора першочерговим завданнями виконання музичного твору, а розв'язання суто технічних питань, на її думку, має бути лише важливим засобом досягнення художньої мети. Невтомно прищеплюючи нам, своїм вихованцям, фундаментальні професійні вміння, Ольга Феофанівна виховувала в нас виконавську волю і впевненість у своїх силах, вимагала самокритичного ставлення, та завжди була надзвичайно турботлива і плекала моменти взаєморозуміння. Відтак через трансформацію нашого особистого когнітивного досвіду досягалася рівновага між формуванням інтелекту та розвитком піанізму, що у перспективі сприяло нашому творчому самовираженню та розкриттю індивідуальності.

У класі опановували чималий репертуар, вивчення якого вимагало від нас значної концентрації фізичних зусиль, напружених розумових старань та налаштування на посилену творчу діяльність. Ознайомлення з кожним новим твором розпочиналося з окреслення його стилю, жанру та виявлення їх основних ознак, а також розуміння авторської концепції та пошуку відповідного виконавського вирішення. Викладач, насамперед, наполягала на цілісному охопленні твору, після того наша увага зосереджувалася на ретельному, педантичному відпрацюванні щонайменшого його фрагменту, і саме шляхом дбайливого відтворення артикуляційних штрихів та сумлінного вислуховування кожної фрази розвивалася самостійність нашого мислення. Вирішальним упродовж роботи над музичним твором, на думку Ольги Феофанівни, мало бути теоретичне усвідомлення виконавського завдання, та відпрацювання належних "технологічних" прийомів гри для вирішення технічних проблем, а знаходження відповідної звукової фарби та характеру туше. Для розкриття образного змісту Ольга Феофанівна використовувала різні мистецькі та

життєві асоціації, усі зауваження відносно виконання вона конкретизувала і давала лаконічно, проте вони охоплювали цілу палітру уявлень і почуттів, що сприяло пробудженню емоційного відгуку, спрямовувало до бажаного результату.

Напевно, не буде зайвим навести деякі, найважливіші методичні рекомендації Ольги Феофанівни стосовно роботи над музичними творами різних стилів. Під час виконання барокових поліфонічних п'єс від нас вимагалося генерувати пружну енергію, чітко відтворювати відповідні штрихи та виразну артикуляцію, грати твердими, міцними пальцями. Розучуючи фугу, необхідно було концентрувати свою увагу на рельєфному окресленні усіх голосів, продукувати "промовисту" інтонацію теми, декларативно підкреслюючи кожне її наступне проведення, витримуючи від початку до кінця твору відповідний штрих. Наша увага також спрямовувалася на визначенні співвідношення характеру звуковидобування між темою та протискладненням, коли наспівне *legato* та чітке *non legato* контрастують одне з одним. Безперечно, необхідно було добре орієнтуватися у структурі фуги, її тональному плані та динамічних кульмінаціях.

У класичних сонатах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена нашу увагу постійно скеровували на "інструментування" фактури: фортепіанний твір розглядали як оркестрову партитуру, тому від нас вимагалося залучення слухової уяви тембрального звучання різних інструментів симфонічного оркестру, а також відтворення артикуляцією їхніх індивідуальних властивостей, особливо духової групи. Як і при вивченні фуги, важливо було знати тональний план сонати та її структуру, розуміти загальний динамічний розвиток, що давало змогу логічно вибудовувати підхід до головної кульмінації, а відтак більш раціональніше виявляти архітектоніку сонатного Allegro загалом.

Згідно з програмовими вимогами, у нашому репертуарі, крім сонати, щорічно мав бути представлений фортепіанний концерт. За п'ять років навчання мені були запропоновані до вивчення такі концерти: Р. Шумана – a moll (1 ч.), Ф. Шопена – e moll, op. 11, (1 ч.); М. Равеля – G dur, №1, (1 ч.), Й. Брамса – Концерт № 1, d moll, op. 15, (1 ч.) та Симфонічні варіації Ц. Франка. З посиленою відповідальністю треба було грати, коли поруч, за другим роялем, підтримує тебе твій викладач! Гра Ольги Феофанівни вирізнялася щирістю і зворушливістю, її виконанню були властиві технічна та ансамблева досконаліть, а також надзвичайно проникливе звукове туше, здавалося, вона "вимовляє" музичні фрази. Спільне виконання окрилювало нас, звичайний іспит перетворювався на яскраву святкову подію, яка запам'яталася на все подальше життя.

Викладач схвалювала темпераментне виконання романтичних творів, водночас, ми повинні були пам'ятати про те, що кожний емоційний сплеск, кожний відтінок динаміки має бути логічно виправданим. Впровадження розмаїтої соковитої звукової фарби та належної артикуляції, на думку педагога, обов'язково повинно мати зв'язок з тематизмом та загальним характером твору, а досягнення яскравого драматизму у звучанні має відбуватися без форсованого *F*. Відтак твори

ми мали грати щонайбільше поетично, одухотворено, емоційно значущо, а усі віртуозні моменти треба було довести до найвищої технічної досконалості. Як зразок максимальної виразності Ольга Феофанівна інколи наводила п'єсу "Слова поета" з відомого циклу "Дитячі сцени", ор. 15, Р. Шумана.

Окремий час на уроці вона відводила роботі над виявленням моментів співіснування різних мелодичних ліній (пластів) у багатовимірній фактурі романтичного твору, а також визначенню ролі педалі і пошуку адекватних способів її використання. Для відтворення своєрідних колористичних або тембральних ефектів дозволялося застосовувати ліву педаль, але зважено, винятково.

Надзвичайно цікаво Ольга Феофанівна працювала над новими творами сучасних композиторів, вона вважала, що такий твір щодня звучить і сприймається по-новому, оскільки дає можливість створювати власну незалежну індивідуальну виконавську концепцію. Педагог зацікавлювала і нас новітнім привабливим репертуаром, допомагала збагнути новаторський стиль автора, осягнути та насолодитися його модерною звуковою палітрою. У ті роки постійно виконували музику С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Особливо запам'яталися мені робота над Сонатою № 9, C dur, С. Прокоф'єва та його ж "Гумористичним скерцо для 4-х фаготів", упродовж якої викладач помагала мені яскравіше виявити характерні авторські риси: юнацьке завзяття, гумор, сарказм, оркестрові фарби, а також оригінальний мелодизм та ритмічну специфіку як найсвоєрідніші прикмети стилю композитора.

Безперечно, обсяги цієї розвідки не дають змоги більш розлого та детально висвітлити принципи роботи педагога. Відтак можна додати ще деякі, найсуттєвіші методичні настанови О. Качевої, котрі ми чули щодня, наприклад: художні завдання щодо звукоутворення та артикуляції необхідно вирішувати відповідно до композиторського стилю та загальних стильових засад епохи, разом із роботою над технічними проблемами, пошуку ощадливих рухів, підготовкою пальців, – тобто через усвідомлення проблеми та розв'язання її розумом; потрібно ретельно, неухильно вислуховувати мелодичні звороти, стежити за плавністю переходу ("вливання") одного звуку в інший, "співати" пальцями за допомогою зв'язної кантиленної гри з чутливими кінчиками пальців, а також вигравати мелодичні лінії у віртуозних пасажах та дослуховувати поліфонічні проведення і довгі ноти в контрапунктах; завжди уникати дроблення при інтонуванні довгих фраз: через незначні опори долей іти до вибудовування загальної кульмінації, у мотивах стежити думкою від слабої долі до наступної сильної тощо; відтак головним девізом щодо самостійної домашньої роботи мало бути: "раціональне вправляння – найкоротший шлях до досягнення мети!".

Педагогічну діяльність у Львівській консерваторії Ольга Феофанівна не одне десятиліття сполучала з роботою у Львівській спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, де також була шанованим провідним, авторитетним фахівцем. Коли до її шкільного класу вступила наша дочка, – наступні

шість років поспіль (на жаль, за станом здоров'я Ольга Феофанівна довше не могла сполучати роботу в двох навчальних закладах, відтак прийняла рішення продовжувати педагогічну діяльність тільки у консерваторії), мені надзвичайно поталанило спостерігати за методами роботи нашого викладача із дітьми, адже кожний урок був коштовним зразком педагогічної Майстерності!

Викладач мала винятковий підхід до дітей, – вона дбайливо ставилася до своїх учнів, створювала сприятливі умови для розкриття природного обдарування, піклувалася про їхній емоційний стан, фізичне і психологічне здоров'я. На уроці фортепіано гармонійне формування пріоритетних професійних навичок відбувалося для дитини майже непомітно, ніби під час розваги, у комфортних умовах, разом із послідовним розвитком фантазії, слухової уяви та інтелекту, з використанням різних, доступних розумінню дітей, асоціацій і порівнянь. Яке щастя для дитини, коли цілий світ перед нею розкривається під впливом такого талановитого вихователя!

Упродовж роботи з початківцями, Ольга Феофанівна багато часу приділяла організації піаністичного апарату та вихованню вільного відчуття клавіатури. Особливу увагу було спрямовано на диференціацію пальців, на їхній розвиток та зміцнення тощо. Працюючи над інструктивними етюдами на різні види техніки і фактури, викладач неодмінно звертала увагу на формування точних, економних, правильних рухів, без надмірних жестів під час гри або м'язевого затиснення. Кожне незначне досягнення в техніці мало бути закріплене при проходженні наступного етюду з аналогічною технічною формулою, а поруч вивчали ще інший етюд із новим технічним завданням. Викладач ніколи не радила дітям жодних ритмічних способів вивчення інструктивних п'єс, вважаючи їх небезпечними для дитячих рук, натомість пропонувала грати пасажі з логічними зупинками чи з повторенням мотивів.

Запам'яталася особлива, небуденна атмосфера в класі, коли Ольга Феофанівна вміло спонукала учнів до незначних, на перший погляд, але справжніх мистецьких здобутків. Діти повинні були сприймати музичний твір як життя та вчинки окремих персонажів, що весело співають чи танцюють, або сумують, щось виголошують чи просять, або передражнюють, та навіть нявчать або цвіринькають, йдуть, біжать, стрибають, перелітають... тощо, і все це вчитися "змальовувати" відповідним звуком. Напружена робота на уроці перетворювалася на радісні моменти, коли діти не соромилися проявити своє творче "я" через власне розуміння твору. Водночас, гуманні стосунки природно поєднувалися із надзвичайною вимогливістю викладача до дитини. Педагог формувала розуміння естетичної краси кожного звуку, домагалася розумової і творчої зосередженості впродовж виконання твору, відповідального ставлення до своєї роботи, а також плекала у маленького піаніста витримку, вольові якості та впевненість в успішний результат.

Працюючи з юними піаністами, Ольга Феофанівна також вимагала, щоби вони добре осягали зміст, жанр та стиль твору, вчилися самостійно планувати і контро-

лювати своє виконання від першої ноти твору до останньої, а також усвідомлювали, якими засобами можливо досягти бажаного звучання, – і таким шляхом уміло формувала звукотворчу волю учня. Також вона з малих літ пояснювала дитині деякі аплікатурні принципи, а як тільки малеча досягала педалі – впроваджувала перші навички педалізації. Учень отримував завдання слухати свою гру як з педаллю, так і без неї, а відтак самостійно свідомо знаходив аргументи для відповідного використання педалі, мотивуючи та засвоюючи аксіому: педалізація також має бути продуманою.

Також, на думку нашого викладача, для виховання сценічної витримки учні мали би якнайбільше грати на сцені, наприклад, виступати на двох академічних концертах за семестр (на першому, збірному та на останньому, заключному) із різними (!) програмами. Вона надавала великого значення і виступам своїх вихованців перед публікою за межами навчального закладу, відтак окремі учні, як і студенти, грали і з симфонічним оркестром Львівської філармонії. Пощастило і нашій дочці два рази виступити у філармонії з Мініатюрним концертом G dur, А. Роулі (у 4 класі) та Концертом C dur, № 8 (KV 246) В. А. Моцарта (у 6 класі).

Доречним буде зазначити, що Ольга Феофанівна нерідко пропонувала й школярам вивчати нові цікаві твори. Саме Ольга Феофанівна вперше у школі запровадила до дидактичного репертуару п'єсу "Кіт і мишеня" А. Копленда (з музики до однойменного мультиплікаційного фільму У. Диснея), як і вже згаданий Концерт А. Роулі та ін.

Отже, стрижневими засадами Ольги Феофанівни в роботі зі школярами, були: бездоганне вивчення програми, досягнення технічної свободи, логічного та художньо досконалого, динамічного виконання, концентрації думки, а також прищеплення рис відваги, сценічної витримки та артистизму. Викладач плекала культуру звуку, розвивала природну пластику рук, враховуючи індивідуальні природні особливості кожного учня, формувала інтелектуальну емоційність, а також завжди помічала і щиро вітала прояви ініціативи та вольових виконавських ознак. Під керівництвам Ольги Феофанівни у дітей формувалася внутрішня дисципліна, ерудиція та серйозне ставлення до професійної справи, прищеплювалися такі важливі особистісні риси характеру як самовладання, терпіння, чесність, а також виховувалася цілковита віддача на уроці та максимальна активізація уваги під час домашніх занять. Головним принципом ретельної самостійної підготовки мало бути розуміння практичної доцільності кожного завдання і вдумливе, розважливе його виконання, а відтак уникнення нераціонального "зубріння" чи безглуздого "товчення".

Багатьом піаністам пощастило розпочати свої музичні студії з першого класу спеціальної музичної школи ім. С. Крушельницької і завершити навчання у консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія) під керівництвом цього авторитетного педагога.

Тріо в складі – О. Качева, В. Лапсюк та Г. Менцінська з С. Людкевичем після виконання його фортепіанного тріо.

Ольга Феофанівна, як багатостороння особистість і Професіонал з великої літери, повсякчас перебувала у невпинному творчому пошуку. Крім педагогічної діяльності, не припиняла і виконавську практику, брала активну участь у концертному житті міста та регіону, виступаючи в складі фортепіанного дуету з Х. Польовою-Чаплін та камерного струнного тріо – з Г. Менцінською та В. Лапсюк, а також у дуетах зі скрипалями Ю. Оніщенко та Г. Павлієм, О. Деркач, Ю. Женчуром та О. Андрейко. В їхньому репертуарі налічувалися твори різних стилів – від класики до сучасності, включно й української музики: Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, К. Сен-Санс, П. Чайковський, А. Дворжак, В. Барвінський, С. Людкевич та ін., завдяки цікавим програмам кожний концерт ставав справжньою мистецькою подією не тільки Львова, але й за його межами.

Усе своє життя Ольга Феофанівна присвятила вихованню не одного покоління українських музикантів (кількість вихованців її класів обох навчальних закладів понад 150!), серед найкращих її випускників є відомі високопрофесійні музиканти, лауреати і дипломанти престижних державних та міжнародних конкурсів: Л. Цап – лауреат ІІ-ї премії Всесоюзного конкурсу піаністів (1972); М. Гумецька – лауреат Gran-prі на Всесоюзному конкурсі юних музикантів ім. С. Дягілєва (1991), лауреат ІІІ-ї премії І Міжнародного юнацького конкурсу ім. П. Чайковського (1992); Т. Полянський – лауреат Міжнародного конкурсу у Вільнюсі "Імпровізація-92" [14, с. 125].

Багато випускників педагога працює не тільки в Україні, але й за її межами – в Білорусії, Латвії, Польщі, Росії, Угорщині, Хорватії, Іспанії, США, Великій Британії, Ізраїлі, Канаді [5, с. 161]. Чимала кількість вихованців, маючи добру

фахову підготовку, також сумлінно працює у вітчизняних консерваторіях, музичних училищах і школах, передаючи сучасній молоді кращі традиції класу свого незабутнього викладача.

Очевидно, сьогодні на часі ґрунтовне фахове вивчення науково-методичного та педагогічного доробку доцента Ольги Феофанівни Качевої – майстерного педагога, досконалої особистості, – який є вагомим надбанням як в історії кафедри спеціального фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка, так і ЛССМШ-інтернату ім. С. Крушельницької.

Список використаної літератури

1. Василь Барвінський і українська музична культура. Святкова академія, присвячена 110-річниці від дня народження Василя Барвінського. 16 березня 1998 р. Статті та матеріали / [упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – 64 с.

2. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади / [ред.-укл. В. Цайтц]. – Львів : Ліга-Прес, 2005. – 108 с.

3. *Кашкадамова Н.* Виконавський стиль піаністки Галі Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті XX ст. / Наталія Кашкадамова, Оксана Дітчук // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 85–108.

4. *Криштальський О.* Спогади про видатних львівських піаністів / Олег Криштальський // Бібліографія українознавства. – Львів, 1994. – Вип. 2 : Бібліографія та джерела музикознавства. – С. 55–66.

5. *Лабанців-Попко З.* Сто піаністів Галичини / Зіновія Лабанців-Попко ; [наук. ред. Наталія Кашкадамова]. – Львів : Друк ТзОВ "ОЛІС ПЛЮС", 2008. – С. 160–161.

6. *Максимов О.* Виховання піаністів за методикою В. Барвінського / Олексій Максимов. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. – 128 с.

7. Марія Крих. Портрет піаністки : збірник статей / [упор. Г. Блажкевич, Х. Чаплін]. – Львів : Ліга-Прес, 2005. – 108 с.

8. Марія Крушельницька : Спогади. Статті. Матеріали. – Львів : Сполом, 2004. – 208 с.

9. *Мілодан Т.* Про особливості фортепіанної педагогіки професора Марії Крушельницької / Тетяна Мілодан // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – Вип. І. : Еволюційні процеси у музичному мистецтві: від минулого до майбутнього (Київ–Донецьк) : збірник наукових праць / [упор. Б. А. Чернуха]. – Київ : Музична Україна, 2006. – 256 с.

10. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителеві / [впоряд. та ред. Наталії Кашкадамової та Тетяни Мілодан]. – Львів : БаК, 2006. – 224 с., іл.

11. *Пижик І.* Педагогічні принципи Лідії Веніамінівни Голембо / Ірина Пижик // Молоде музикознавство : збірка статей. – Львів, 2002. – Вип. 7. – С. 130–134.

12. *Савицький Р.* (молодший). Роман Савицький – піаніст (в оцінці української й іншомовної критики) / Роман Савицький // Вісті, США. – 1970. – № 4. – груд.

13. Самуїл Дайч. Статті, матеріали, спогади / [ред.-упор. А. Терещенко, Н. Кашкадамова, В. Коростельов, Л. Пагута (Яріш)]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 244 с., іл.

14. Слово про Вчительку. Олександра Пясецька-Процишин. Спогади, листи / [упор. М. Крушельницька, Л. Чекас ; ред. О. Зелінський]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. – 150 с.

15. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів : вид-во "СПОЛОМ", 2003. – 256 с., іл. 24 с.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.2017
Прийнята до друку 3.12.2017

EDUCATIONAL PRINCIPLES OF MUSICIAN'S NURTURING IN O. KACHEVA'S PIANO CLASS (TO 80-YEARS TEACHER'S BIRTHDAY)

Nataliya YUZYUK

I. Franko Lviv National University,
Musical Art Department,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukaine
tel.: +380989007725, e-mail: yuzyk.natalia@gmail.com

The article investigates the main methodical principles of young pianist's education and nurturing in O. Kacheva's teaching practice. Intelligence is the contribution of memory of author the Teacher – to known a pianist-teacher, to which in October in 2017 must was be carried out 80 years from a birthday, is long-term teaching activity of which on the department of special piano of LNMA the name of M. Lysenko (then conservatories), at the same time with work at special musical school the name of S. Krushelnytskoy, is ponderable achievement of both educational establishments, which left noticeable track in their chronicle. Consequently a long ago expects the deep systematized research and introduction in educationally educate process pedagogical experience of associate professor of O. Kachevoy, which is the detailed work in industry of teaching of piano.

O. Kacheva was a thin teacher-psychologist: in attitude it had combined toward pupils an attentiveness and tactfulness with demand and purposefulness in daily labour. Her to professional activity were inherent creative going near teaching case, ability to

expose the characteristic signs of his gift in every student, sincere personal interest in successes of young pianists and active labour on a lesson, directed on achievement of the desired results.

The purpose of the article is a lineation of spectrum of key methodical principles of forming of pianists in the class of associate professor LNMA the name of M. Lysenko Kachevoy O., at the same time and leading teacher LSSMSH the name of S. Krushelnytskoy, as an integral system of professional educational-educate preparations of young pianists from the first steps of studies at musical school to completion of teaching in higher musical educational establishment.

Settings, recommendations and pointing of teacher, which were writtenin the author of the article during five year of the personal studies in the Lviv conservatory the name of M. Lysenko (in 1968–1973) and six years of looking after the studies of daughter in the class of teacher at musical school the name of S. Krushelnytskoy, are examined in the article of theses (in 1986–1992).

Obviously, today there is topically the detailed study scientifically methodical and pedagogical work of associate professor O. Kachevoy which is ponderable acquisition as in history of department of special fortepiano of LNMA the name of M. Lysenko, so to LSSMSh-boarding-school the name of S. Krushelnytska.

Keywords: high level of tune culture, suppleness of hands, performing liberty, interaction of intellectual and pianistic development, independence of thought.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 149–159
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 149–159

УДК 780.61:2-526.9](=1:4/5)

SACRED FUNCTIONS OF ANCIENT CHORDOPHONES IN SPIRITUAL CULTURE OF EURASIAN PEOPLES

Iryna ZINKIV

M. Lysenko'L viv National Musical Academy
Musical Theory Departament
5, O. Nyzhankivskogo Str., Lviv, 79005, Ukraine
tel.: +38 (032) 275 63 54; +38 068 8436969, e-mail: i.zinkiv@gmail.com

Any string instrument in the course of evolution underwent a long-term and complicated development path. The earliest stringed instruments are known since the end of IV millennium B.C. It is evidenced by their discovery in archaeological excavations of ancient Sumer, Egypt, Mesopotamia [24, p. 15–60], as well as their image in the iconographic sources where they appear in ceremonial and ritual scenes. Since the Stone Age the primitive musical instruments in the course of magic-ritual application in human activity gradually underwent a series of structural modifications [4, p. 127] and eventually turned into a mandatory attribute of the ritual, and later – ceremony as well, which was sacred from the beginning [20].

Each ceremony was periodically reproduced in the syncretism of verbal, music, magic and attributive factors, including ritual clothing of participants. Musical instrument along with other dominant ritual symbols formed a core of the ritual text, simultaneously acting as the ritual action itself [19, p. 32]. Through the sacred ritual the chordophone as a cult material attribute develops into the spiritual culture artefact. With the change of ideological constants of the historical and cultural communities during each historical era the musical instruments undergo significant morphological metamorphosis, manifested in structural improvements, changes to the materials of manufacture, reconsideration or oblivion of semantic shape load, resulting in chordophone being regenerated into a new form, acquiring new (or additional) way of holding or sound producing.

Chordophone dйcor also changes, which like its shape embedded ancient ideological (i.e. sacred) perceptions, tribal and ethnic traditions resulted from fetishization of cult activities items, their link to totemism (zoo and ornithomorphic), anthropomorphism, reproduction in instrument decoration, cosmological and religious and ideological-philosophical belief systems of the ancient communities. Chordophone shape could embody a certain cosmic era (Bull, Aries, and Pisces), under the signs of which the

© Zinkiv I., 2017

significant cultural and civilization layers were originated, developed and fell into decay, "old" ethnic groups disappeared and new ones appeared. The shape and decoration of ancient chordophones were always representative of the ideological load. They could impersonate an ordered space and society (for example, type of society caste division), symbolize the supreme power institute [3, p. 109–122; 21, p. 68].

Chordophones could enter the epic, folklore, and later secular (semi-professional and professional) musical environment only from rituals. It was a long-term historical process associated with the changes in religious and ideological perceptions, which gradually led to the loss of instrument's sacredness and its original functionality. Custodians of the sacred knowledge were shamans and priests who were the guardians of myths and legends of the ancestors, first kings, cultural heroes. All the components of the ceremonies and rituals are important: word, music, dance and ritual attributes, in particular a musical instrument, which reproduced in its shape and dйcor the honoured deity or set of mythological concepts, in particular, the act of world creation ("how it was in the beginning"), divine origin of the instrument and so on. No wonder that the myths of many world nations represent the instruments as such that have divine, supernatural origin. Considering the ancient instruments, their images or archaeological remains-artefacts reconstructed by organologists, one can be astonished with their perfection, morphology complexity, richness of decoration, symbolism of shape which all together reproduced the signs-symbols of certain historical eras, beliefs of tribal communities and ethnic groups.

In the epic legends of many world nations the main chordophone establishment of certain peoples usually belongs to epic (heroized) ancestors or cultural heroes. In particular, the Finnish "Kalevala" first kantele was created by Viaynemiaynen. He made it of the jaw of the sacred totem fish – Ning pike. Neck-like chordophone in the shape of fish existed until recently in Portugal under the name of Machete (now it is kept in the Horniman Museum, London). According to the ancient Turkic legend, Korkut, ancestor of the Oguz, was also the creator of kobyz. Its continuous play helped him to overcome his own death[1]. According to the Scythian legend, the one who wanted to seize the sacred gifts of gold (i.e. gain power) in order to avoid dying had to stay awake all the night long. Religious gifts of gold (i.e., entitlement to reign – Farn) were symbolized by the lira of the first Scythian king Kolaksai, which was a symbol of imperial grandeur and power. Motive echo of sleep trial in Scythian rite is preserved in Slavic tales, particularly in the theme of getting by a fabulous hero of gusli [15, p. 8].

To substantiate the idea of chordophone's origin from myths, which were the foundation of the ancient ritual studies, we need to consider the ancient Iranian instruments that became the "genetic matrix" of some Slavic (including ancient Ukrainian) instruments. Any ritual is born from a myth as its periodical (annual) reproduction in

[1] This Turkic legend has direct parallels to the more ancient Scythian legend about gold gifts, the symbol of which was the Scythian lyre.

the form of service. Multiple ritual repetition, its ontological "grinding" improves and develops its "script" and individual components (along with the cult attributes), sets the role specification of the participants (cleric, priest-narrator on the one hand – and the community on the other hand), clear functional load of each of its elements (including chordophone).

The change of ideological paradigms in the development of ethnicity, which was caused by the natural disasters, global climate change, world wars for the redivision of the world, birth and emergence on the world stage of young passionate ethnic groups, destroys the previous ideological forms of civilization organization, causes their moral and aesthetic aging, and eventually "extinction" (according to N. Gumiliov). Sometimes the relics of ancient rites and cults of the "obsolete" civilizations (both settled and nomadic ethnic groups) are preserved in individual genetically associated epic, and later folk traditions of that ethnic groups that became their "heirs" (directly or indirectly). Relics of the ceremonial instruments (and sometimes only their names) are kept as vestiges of some typologically important features of shape, method of holding the instrument and sound producing manner, which for a long time may exist in a semi-professional (sometimes pagan) environment outside the original, sometimes almost completely forgotten ritual (e.g., death and birth of ancestor, first shaman or king) [5, p. 214].

The remains of rituals (with their attributes) during the times of historically recorded migration and assimilative processes, along with their carriers enter the changed social and ideological conditions maintaining for some time a contact with the ethnic group-tradition carrier (through language, culture, etc.) and newly formed ethnos. There they assimilate through the rites of the transitional and agro-calendar folk cycles, which the most consistently keep the connection with ritualistics of older traditions, continuing its "ethnographic" life in the new, national-specific shapes until the XIX – early XX centuries.

It happened so the Scythian chordophones that were associated with the cult of kings and rituals of transitional cycle, the rudimentary signs and names of which are preserved in the instruments of Ob Ugric peoples in Siberia (sangkultap), Ossetians (fandyr), medieval population of Ukraine and Poland (Scythian-Sarmatian lira as a prototype of the medieval Ukrainian and Polish lyre-like gusli). Echo of the Scythian ritual transitional cycle can be observed in some funerary rites of Ossetians, the attributes of which almost literally repeated in the plot of "Cossack Mamai" paintings. Ossetian rite is echoing with the burial ritual existing until recently in Hutsulia, i.e., putting into the grave of prominent male musicians in addition to their personal things of their chordophones – violin, lyre [11, p. 116]. It is known that kobza players during the Cossack era were buried with their instruments. Later, a tradition was established in Ukraine to put the gravestone in the shape of the chordophone instead of crosses – bandura (city of Kremenets, Ternopil Region).

Ancient rituals, the relics of which survived until now in Ukrainian traditional culture in the form of separate themes in different genres of folk musical traditions (epics,

calendar ritual singing cycle), as well as in the folk art and murals that once existed as a whole. In primitive peoples the ceremonial event syncretism involving chordophones is preserved until now.

So, what were the *functions* of the chordophone in the spiritual culture of the Euro-Asia continent peoples? We should immediately note that the chordophone functions are historically volatile. At that, in each individual ethnic environment of the world nations (under their simultaneous consideration) the same instrument can get a different functional load. To a large extent it depends not only on the level of social development of the tribal community, ethnic group, nation, but also the general cultural specifics of a particular region of the world, nature of its climatic conditions. The development of professionalism in the European art of the New Age has levelled many phenomena of the original spiritual culture. Let's try to answer two questions: First: What ancient ceremonial functions were performed by the chordophones? And second: which of these functions are preserved until now? We will illustrate this on a wide synchronous diachronic material, analyzing their symbols and functional purpose in the various rites of Eurasia peoples.

Scythian-Sarmatian Age chordophones are dated from the Early Iron Age (I millennium B.C. – beginning of I millennium A.C.) (lyre and harp) found on the territory of Ukraine. Their function in the ritual was twofold. Scythian harp was of a waterfowl shape (the only one capable of being in the air, on land and in water), which was conceived as a mediator between the worlds, uniting them. Harp strings holder with a carved figure of an eagle on its top (a symbol of God the Creator) and its lower square support embodied the vertical organization of the orderly Cosmos. They symbolized the three-member vertical (world of gods, humans, ancestors) and rectangular horizontal space (*Vara*-Earth). The figurine of a bear carved on the body's end opposite to the string holder symbolized the ancestor of the tribal alliance descended from ancestor-bear [13, p. 70–76].

Scythian lira in the shape of Owen was a symbol of the greatness and power of the king, who led, organized and defended his society. According to Scythian mythology the guardian of society was the first king Kolaksai (from Scythian – Sun-King). His sacred marriage with the goddess of the hearthside Tabiti symbolized the union of two lights – heaven and earth. The ritual of the sacred marriage of both lights correlated with spring ritualism (New Year in the Iranian calendar), idea of rebirth. In the annual ceremony in honour of the first king Kolaksai the functions of the first king and goddess were performed by king and queen. Priest with the chordophone (lyre) narrated a myth ("what was in the beginning"). In this ritual he could be the king substitute, as indicated by the semantics of its instrument's shape (lyre in the shape of Owen-Farn).

The myth plot is reflected on a golden Sakhnivka golden diadem (IV c. B. C.), where using a narration method it is simultaneously illustrated both the myth and "script" of the rite [16, p. 95–101]. Paleoorganologist O. Oliynyk interprets the Sahniv diadem story as four interrelated themes illustrating genealogical legend of the Scythians

origin and semantically corresponding to seasons, biological cycle of nature, and four sides of the horizon (square Vara)[1]. In this sense, it is of a great importance the circular rhythm of diadem composition, which represents an annual cycle of natural phenomena [12, p. 40–54]. Stratified division of society in ancient civilizations for three castes (kings, priests, warriors Kshatriyas), corresponding to three-member structure of vertical space and embodied ideologeme of the World Tree, was also symbolized by the sound of musical instrument [18, p. 34–41]. He found embodiment in the trinitarian Ukrainian music, which is in convergence with some genres of North India music.

Scythian-Sarmatian-Alanian priests, outstanding soldiers, sleds, Old Russian heroes, scalds, Ukrainian kobza players performed epic legends accompanied by chordophones. Mandatory attribute of the warrior-heroes in the Ossetian epic "Narty" was a fandyr; it was played by Soslan (functional substituent of the Ukrainian Cossack Mamai), Syrdon (inventor of the first chordophone – fandyr) Batraz, Uastyrdzhy. Fandyr in the Ossetian epos symbolized the structure of the Universe; he helped Soslan through the trial arranged by giants to get the hand of the Sun's daughter Atsyruhs (functional analogue of the Scythian goddess Tabiti). In the old Germanic epos "Edda" the god of magical knowledge Odin imbued with his own spear was hanging for 10 days on the sacred ash Irdrasil (World Tree) to get sacred knowledge of runes and master the music and poetic art. He acquired the ability to play chordophone (lyre) and write poetry through shamanic initiation ritual – symbolic death [23, p. 75].

Mastering playing chordophone (other than tembrel) is a mandatory part of shamanic initiation, which should be underwent by all the shamans of Siberia and Central Asia, ethnogenesis of which includes the powerful Indo-Iranian stratum[2]. Ob Ugric shamans from the Wah River during the shamanistic ritual (symbolic trip on the Eagle to God Torum) addressed accompanied by singing and playing chordophone to the white elder-ancestor Nagy-Ike, who lived in the world of gods, begging for a better life for their tribe (22, p. 156–157). The existence of the white shamanism cult (Nagy-Ike) is associated by researchers with Indo-European cults [14, p. 529].

---

[1] The beginning of the new year (Nouruz) corresponds to the spring (East, sun), as well as the time of spring solstice and birth of the king, accompanied by playing the Priest's lyre, embodying semantically royal Farn and election for reigning from among the youngest of three brothers – Kolaksai. The summer period, summer equinox (South, sky, top) is correlated with the theme of Kolaksai and Tabiti sacred marriage, symbolizing the election to the throne, fertility, riot of nature. Autumn (West) is identified with the theme of two older brothers who agreed to kill Kolaksai. Winter, the time of natural forces fading (North, bottom) correlates with the sacrifice theme – sheep slaughter (sacrifice symbolizing the death of Kolaksai) and sacred drink-offering (bloodless sacrifice, symbolizing the rebirth of life through death) [12, p. 48–49].

[2] The art of playing a musical instrument was the main condition for man to become a shaman. Aretha-ku, performer sof the Ob Ugric ancient epos, owned, same as Ukrainian *kobza* players, Cossacks-characteristic performers, the therapeutic magic and could heal patients with the help of spirits-assistants called out by playing chordophone.

Bow chordophone and its sound in shamanic rituals often *served as shaman teleportation* that is performed function similar to the symbols of totemic bird (mediator between worlds). Kazakh epic singers – Aquino, Bucks, Duan made their sacred clothing (hat and cape) of the swan's skin – a totemic bird of all Kazakh people. Bucks wore its cape all the time, but hat only when was taking kobyz into his hands, which was a mandatory attribute of the shamanic rite. The kobyz's very sound and its shape elicited association with this totemic bird, same as shaman's ritual clothing. In the late XVIII century P. S. Pallas noted that the shape of Kazakh kobyz resembles the swan silhouette and its sound produced by the bow made of hoursehair echoed the cry of this bird. In Kazakh tradition the musical cycles of epic works for kobyz also were designated with the word "swan" ("Akku") [7, p. 42]. It has one root with the Kazakh word "Akin" (cleric, priest, teacher, compared to Ukr. "*Lebiy*" – grandfather, scientist, elder). So, the swan symbolics that identified the character of kobyzev ethnic sound ideal, its epic repertoire, as well as shamanic ritual attributes in general, formed a single semantic complex. This is an antiquity phenomenon, the sources of which date back to the Scythian-Iranian layer of Kazakh culture. Let's recall the archaeological Scythian harp of VI century B.C. from Altai Mountains in the shape of a swan, the morphology of which, same as chordophone of Kazakh Akin together with its ritual clothing, symbolized the waterfowl and orderly three-member Cosmos. Eurasian chordophones in the shape of a swan (Scythian harp, Kazakh kobyz) were the kind of mediators, "vehicles" between the worlds, embodied the unity of micro- and macrocosm. Shaman kobyz, same as tambourine, served not only as the *means* of shaman teleportation in his "wanderings" between worlds, but was a mandatory attribute in the performance of epic legends, rites of transition cycle, as well as a member of agricultural, medical and hunting magic.

Especially talented shamans could using the instrument not just move in the space (in a trance state), but also move the space with the help of the instrument. The phenomenon of sound teleportation in shamanic mysteries of Eastern Mansi (Ob Ugric) was described by Russian ethnologist M.B. Shatilov in "Vahivski Ostyaks" (1931) [22, p. 159][1]. Back in XX century Khanty treated this ritual instrument with special reverence. When ethnographers offered to buy their zither *Panan-Juh* for museum's

[1] Not far from the Calogiokan River mouth the researcher had the opportunity to observe religious mystery of Ob Ugric *news alert* , which was a divination ritual, accompanied by invocation of spirits. The young shaman, who sat in a yurt together with the rite participants smoking the ritual pipe, played softly harp. After a while "the light sounds of Panan-Juh were heard". This play and then quiet singing of shaman lasted for long enough ... At this time a very interesting performance began in the actions of shaman. Panan-Juh sounds which were heard until now just in the corner of the yurt,…started to move ... they sounded with delayed timing in various places ... and finally ... started to fade away gradually, as if breaking off completely ... Complete illusion was created (stereophonic – *I. Z.*) of space" [22, p. 159], which symbolized the flights of shaman.

collection, Khanty fearfully refused, arguing that selling the instrument would be the same as selling own soul. According to Khanty belief not all people are able to play Panan-Yuh, but only those associated with the world of spirits, in other words shamans [9, p. 57–58]. Loss by shaman of ritual chordophone meant his separation from the world of gods and spirits, impossibility of performing sacred rites of their ancestors. Subsequently, these ritual chordophones entered the folk environment. Nowadays we can see them, however, in a modernized shape, only at the Northern folk art festivals of the Russian Federation.

The Scythian legend theme of the *sleep trial* entered the Turkic epos of Korkut and Ob Ugric peoples' legends. One Muncie legend tells about sacred promontory on the Vasyugan River considered a place of musicians' initiation, since playing the musical instrument was treated as talent received from spirits[1]. Those who failed to withstand this trial were dying on the third night. This theme is present in Hutsul legend, according to which, in order to learn play well the musician had to go at the night of Midsummer to the high mountain and undressing play until morning to get a magic gift of musician [10; 11, p. 115].

Chordophone functions in pagan rites of Ukrainian Middle Ages can be partly reproduced based on iconographic materials. This is a Mermaid ritual, known from images on the famous Kiev ritual handcuff bracelets [5, c. 360], which combined elements of agrarian magic spring with the cult of ancestors. Mermaid mystery was performed accompanied by the gusli play, under the sounds of which women were dancing ritual dance in a long dress symbolizing a swan. During the ceremony the sacred narcotic drink was offered. This ceremony was led by the princesses, who while dancing were taking off the sleeves the ritual bracelets depicting symbolic rite [17, p. 436].

Another magic ritual involving chordophone – destiny divination and prediction of success or defeat in military campaigns against the enemy was carried out by medieval soothsayers-kobnyks, magicians. At the beginning of the poem "The Lay of Igor's Campaign" magicians warn the Prince of possible defeat in the campaign against Polovtsy. This ritual associated with magical knowledge of priests- kobnyks in the field of astronomy, meteorology was related to the agrarian magic. The first Russian princes also possessed sacred knowledge, gift of divination. It is indicated by the word "knez" and "magician" in the Old Russian vocabulary that are semantically close [17, p. 394]. No wonder the Prince Oleg is endowed in the annals with the epithet "prophetic": he is both the prince and magician-soothsayer[2]. The image of this rite is preserved on ceramic tiles from Novgorod. Kobnyk-soothsayer[3] practices magic with a sacred bird sitting on

[1] Anyone who wanted to learn playing musical instrument had to go to the Cape and stay there in seclusion for 12 days communicating with the spirits that granted musical skills.

[2] In the early X century (907) Prince could combine in rituals the prince and priest functions.

[3] God Svitovyd was depicted with a bird on its shoulder.

his branches. He performs magical action accompanied by magic play of gusli player sitting next to him [5, p. 380].

Unfortunately, the descriptions of musical "accompaniment" for ancient burial ritual are not preserved[1]. But it can be partially reconstructed based on the description of the tragic funeral ritual for the rich Rus on the Volga River recorded by Ibn Fadlan [6, p. 155–156]. The favourite instrument of the deceased of a kobza type – tunbur (long-neck lute) was put next to him in addition to the vessel with ritual drink and food. The ancient pagan rituals also included travelling minstrels playing ritual instruments during princely banquet-meals. The Kyiv cycle epics depict ritual banquets of Volodymyr Sviatoslavovych, an integral part of which was ritual gusli play by travelling minstrels [8, p. 292].

Chordophone ideological function in the ritual is preserved in the Kievan Rus epos. Kyiv cycle epics, the genetic "predecessors" of Ukrainian dumas, have lost the link with the mythological narrative and legendary themes; they are the examples of the Palace poetry, tales of the exploits, adventures, and heroic deeds of heroes and princes. But some of their stories gathering by plots have brought to us the sacred value of chordophones and instrumental play. It should be noted that all epic bogatyrs (like Ossetian Narts) – Illia Muromets, Oleksiy Popovych, Sadko – possess an excellent gusli play skills. The text of the epic of Kyiv bogatyr Stavr Hodynovych described stretching by bogatyr of three gusli strings directed to three main towns of the Russian land – Kyiv, Chernigiv and Pereyaslav [18, p. 34–41]. Here one can spot the ideological triumvirate theme (as the theme transformation of the ancient instrument-mediator), which signified the sacred unity of the ancient Rusichis' ecumene (three kingdoms, three brothers, three paths). Theme of three strings stretching in the epic symbolizes the trinity of the Russian land. The involvement is known of the ancient medieval instruments in the ceremony of offering sacrifices to water, as evidenced by the "water" decor of Zvenygorod gusli (as interlaced oblique wavy lines). There was a legend in the ancient Novgorod about pangolin – lord of the waters, which lived in the Volkhov Lake. Priests offered it human sacrifices accompanying the ceremony of sacrifice by playing gusli. It is also interlinked with the theme of charming gusli play by the overseas merchant Sadko, the Novgorod epic hero. Charming instrument play theme is also featured in many Slavic fairy tales and legends.

So, the chordophone appears in the ancient rituals of Eurasia peoples with semantic-symbolic, rather than practical, everyday function. Its interpretation in the ancient rituals – from Scythian-Sarmatian-Alanian Age to the Early Middle Ages and traditional cultures of different Eurasian nations revealed a variety of its functions: a) magical, b) religious and ideological, c) mediative-communicative (in the rites of transition and agricultural cycles), d) apotropic (protecting), e) initial, f) teleportational. It showed

[1] It is known that during the burial ritual the *koshchuns* were performed which apparently accompanied the ceremony (sitting in a sleigh). Perhaps they were also performed during the memorial meals ritual.

that the chordophone function in the ceremony always depends on historical and cultural factors, particular ethnic tradition, as well as meaning and content of performance of divine service. Comprehensive study of the shape and decoration semantics of the ancient ceremonial and ritual chordophones will facilitate better understanding of the instruments origins preserved in the modern ethnographic realities.

Список використаної літератури

1. *Акишев К. А.* Искусство и мифология саков / К. А. Акишев. – Алма-Ата : Наука Казахской ССР, 1984. – 175 с.

2. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян / В. Гошовский. – Москва : Сов. композитор, 1971. – 303 с.

3. *Заруцкая И.* Гусли звончатые, перепончатые. О мифологии гуслей / И. Заруцкая // Мифологические представления в народном творчестве. – Москва : Рос. ин-т искусствознания, Мин-во культуры РФ, 1993. – С. 109–122.

4. *Земцовский И.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление / И. Земцовский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музика : в 2 ч. / сб. ст. и мат. – Москва : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 125–131.

5. *Зінків І.* Бандура як історичний феномен : монографія. – Київ : ІМФЕ, 2013. – 448 с.

6. *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда Ибн Фадлана об его путешествии на Волгу в 921 – 922 гг. / ст., перев. и коммент. [отв. ред. Б. А. Шрамко] / А. П. Ковалевский. – Харьков : Изд-во Харьковского ордена трудового красного знамени гос. ун-та им. А. М. Горького, 1956. – 247 с.

7. *Кукашев Р. Ш.* К образу лебедя в казахском шаманстве / Р. Ш. Кукашев // ЭО. – 2002. – № 6. – С. 38–44.

8. *Липец Р. С.* Эпос и Древняя Русь / Р. С. Липец. – Москва : Наука, 1969. – 302 с.

9. *Лукина Н. В.* О возможности изучения музыкального фольклора восточных хантов / Н. В. Лукина // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними народами. – Таллин : Ээсти раамат, 1980. – С. 50–61.

10. *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця : Нова книга, 2012. – 436 с.

11. *Мацієвський І.* Християнське та етнографічне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії / Ігор Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 111–122.

12. *Олійник О.* Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині / О. Олійник // Археологія. – 2003. – № 4. – С. 40–54.

13. *Олійник О. Г.* Проблема реконструкції музично-інструментальної культури ранніх кочівників (на археологічних матеріалах із території України) / О. Г. Олій-

ник // Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії. – Київ : вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – С. 70–76.

14. Основы этнологии / ред. Б. Янин. – Москва : изд-во Московского университета, 2007. – 686 с.

15. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – Москва : Лабиринт, 2000. – 333 с.

16. *Раевский Д. С.* Очерки идеологии скифо-сакских племен: (Опыт реконструкции скифской мифологии) / Д. С. Раевский. – Москва : Наука, 1977. – 216 с.

17. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян / Б. Рыбаков. – Москва : Наука, 1981. – 606 с.

18. *Толочко О. П.* До передісторії "Руської землі" XI–XIII ст. / О. П. Толочко // Археологія. – 1991. – № 4. – С. 34–41.

19. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / Виктор Тэрнер ; [сост. и автор предисл. В. А. Бейлис]. – Москва : Наука, Глав. ред. вост. литературы, 1983. – 277 с.

20. *Фрэзер Д. Д.* Золотая ветвь (исследования магии и религии) / Д. Д. Фрэзер. – Москва : Наука, 1998. – 335 с.

21. *Цивьян Т. В.* Музыкальный инструмент как источник мифологической реконструкции / Т. В. Цивьян // Образ-смысл в античной культуре. – Москва : Гос. музей истории искусств им. А. С. Пушкина, 1990. – С. 182–195.

22. *Шатилов М. Б.* Драматическое искусство ваховских остяков / М. Б. Шатилов // Из истории шаманства. – Томск : изд-во Томского ун-та, 1976. – С. 155–165.

23. *Щербаков В.* Асгард и ваны / Владимир Щербаков // Дорогами тысячелетий. – Москва : Молодая гвардия, 1989. – Кн. 3. – С. 69–135.

24. *Sachs C.* Historja instrumentów muzycznych / Curt Sachs. – Warszawa : PWM, 1975. – 556 s.

Стаття надійшла до редколегії 26.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

САКРАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ДАВНІХ ХОРДОФОНІВ У ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ НАРОДІВ ЄВРАЗІЇ

Ірина ЗІНКІВ

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка,
кафедра теорії музики,
вул. Нижанківського, 5, Львів, 79005, Україна
тел.: +38 (032) 275 63 54, моб. +38 068 843 69 69, e-mail: i.zinkiv@gmail.com

Стаття присвячена вивченню сакральних функцій давніх хордофонів (струнних музичних інструментів) у ритуалах народів Євразії. Багатократне повторення ритуалу вдосконалює його "сценарій", розвиває його компоненти (разом з атрибутами культу), усталює роль учасників. Релікти культових інструментів (інколи лише їх назви) зберігаються у вигляді рудиментів окремих конструктивних деталей форми, способу тримання і манери видобування звуку, які ще тривалий час можуть існувати у напівпрофесійному (інколи язичницькому) середовищі поза первісним, майже повністю забутим ритуалом.

У шаманських обрядах хордофон та його звук виконував функцію телепортації шамана, аналогічну до символіки тотемного птаха, медіатора між світами. Лебедина символіка визначала характер етнічного звукоідеалу кобиза, його епічний репертуар. Вона наявна в атрибутиці обряду, самому епічному репертуарі й утворює єдиний семантичний комплекс. Євразійські хордофони у формі лебедя (скіфська арфа, казахський кобиз) були медіаторами між світами, втілювали єдність мікро- й макрокосму. Шаманський кобиз (як і бубон) слугував не лише засобом телепортації шамана в його "мандрах" між світами. Він був обов'язковим атрибутом при виконанні епічних переказів, обрядів перехідного циклу, брав участь в аграрній, лікувальній та мисливській магії. За допомогою хордофона талановиті шамани могли не тільки переміщуватися у просторі в стані трансу, але й переміщувати сам простір.

Магічні обряди віщування долі, прогнозування успіху чи поразки у військових походах середньовічні віщуни, волхви, кобники здійснювали за участю хордофона. Ідеологічну функцію хордофона в обряді зберіг епос Київської Русі. Відома участь середньовічних хордофонів в обрядах принесення людської жертви воді, що супроводжувався грою на гуслах. З ним переплітається і мотив чарівної гри.

Отже, хордофон у давніх ритуалах народів Євразії виступає у знаково-символічній, а не побутово-практичній функції. Інтерпретація хордофона в етнічно різних давніх ритуалах – від доби скіфо-сармато-аланського світу, раннього Середньовіччя до традиційних культур різних народів Євразії виявила найрізноманітніші його функції: релігійно-ідеологічну, магічну, лікувальну, медіативно-комунікативну (в обрядах перехідного й аграрного циклів), апотропеїчну (оберігаючу), ініціальну, телепортативну. Функція хордофона в обряді завжди залежить від історико-культурних чинників, конкретної етнічної традиції, смислу і змісту священнодійства.

Ключові слова: духовна культура, струнний музичний інструмент (хордофон), обряд, ритуал, функція.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 160–173
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 160–173

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.22.09.073-053.2(477.83-25):82-2Франко І.7]”1956”

ДО ІСТОРІЇ ПОСТАВИ КОМЕДІЇ ІВАНА ФРАНКА “УЧИТЕЛЬ” НА СЦЕНІ ПЕРШОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА (1956 РІК)

Олена БАША

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, 79003, Україна,
тел.: (067)3196669

Досліджено історію постави комедії “Учитель” І. Франка на сцені Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва у Львові. Послуговуючись рецензіями, аналітичними статтями провідних театральних критиків та архівними документами, виявлено вплив суспільно-історичних умов на формування репертуару театру і простежено, яке місце у ньому посідала українська класична драматургія.

Ключові слова: Іван Франко “Учитель”, Перший академічний український театр для дітей та юнацтва, Микола Єрецький, Олександр Янчуков, п’єси, вистави, режисери, рецензії.

Перший академічний український театр для дітей та юнацтва, що діє у Львові, має цікаву історію свого створення з кількаразовою зміною назви. Театр розпочав свій творчий шлях у місті Харкові, тодішній столиці України. У березні 1921 року. Головне управління політичної освіти НКО УРСР прийняло рішення сформувати зі слухачів Вищої театральної школи Харківський театр для дітей “Казка” [12, с. 188]. У 1923 році його було перейменовано на Перший державний театр для дітей, а у 1933 році – на Харківський театр юного глядача імені Максима Горького.

У перші роки “харківського періоду” театр діяв як російськомовний, однак у часи так званої “українізації” в його репертуар поступово почали вводити п’єси українською мовою. Один із засновників театру Олександр Білецький писав: “Прагнучи залучити широкі маси українських робочих і селянських дітей до культури, театр скористувався *(без усякого тиску зверху)* (виокремлення шриф-

© Баша О., 2017

том наше. – *О. Б.*) українською мовою, як культурним знаряддям” [2, с. 75]. У 1925 році відбулася прем’єра вистави за п’єсою молодого українського драматурга Володимира Гжицького “По зорі”, у поставі режисера І. Юхименка. Надалі репертуар будувався здебільшого на перекладах п’єс радянських авторів і, за словами О. Білецького, “під знаком революційної сучасності”. Вистави йшли українською мовою.

У 1933 році театр очолив учень Леся Курбаса, випускник режисерської лабораторії театру “Березіль” Володимир Скляренко. Він розширив репертуар театру творами української класики. Так в афіші з’явилися: “Наталка-Полтавка” І. Котляревського (режисер І. Мар’яненко, 1936 року), “Назар Стодоля” Т. Шевченка (режисер М. Міцкевич, 1937 року), “Івасик-Телесик” А. Шияна (режисер В. Скляренко, 1939 року), “Безталанна” І. Тобілевича (режисер В. Скляренко, 1942 року), “Пошились у дурні” М. Кропивницького (режисер В. Скляренко, 1943 року). Дві останні прем’єри відбулися в часі Другої світової війни в евакуації (1941–1944 роках) [6, с. 1].

У грудні 1944 року Харківський театр юного глядача ім. М. Горького згідно з постановою уряду УРСР було переведено на постійну роботу до Львова. “Львівський період” театру розпочався 1945 року гучною прем’єрою п’єси Ю. Костюка “Тарас Шевченко” у поставі режисера В. Скляренка, де у ролі Т. Шевченка виступив Олександр Янчуков. “Вже перша прем’єра театру у Львові свідчить, що наше місто одержало від радянської влади першокласний театр, який визначається високою культурою гри, своєрідним художнім стилем, стилем, що усталився не тільки на прекрасних традиціях корифеїв українського театру, а й визначенням свого власного художнього обличчя”, – читаємо на шпальті газети “Вільна Україна” від 25 травня 1945 року [10, с. 4]. Та, аналізуючи репертуарну політику театру “львівського періоду” впродовж наступних десяти років, бачимо, що акцент було поставлено не на “традиціях корифеїв українського театру” і “власному художньому обличчі”, а на тому, що це “«подарунок» від радянської влади». Гортаючи так звану “Мармурову книгу вистав”, що зберігається в архіві театру, побачимо, що в цей проміжок часу (1945–1955 роки) театр поставив 71 виставу – і серед них лише чотири за п’єсами з української класики: “Безталанна” І. Тобілевича (режисер В. Скляренко, 1946 року), “Сто тисяч” І. Тобілевича (режисер М. Єрецький, 1951 року), “Розумний і дурень” І. Тобілевича (режисер Б. Романицький, 1953 року), “Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького (режисер М. Єрецький, 1954 року) [6, с. 2–4]. Головне місце в репертуарі театру займає радянська п’єса.

У 1956 році за рішенням Всесвітньої Ради Миру широко відзначався столітній ювілей Івана Яковича Франка. Творчий колектив Львівського театру юного глядача ім. М. Горького, спраглий свого національного самовираження, радо ухопився за нагоду ближче ознайомитися з творчістю славетного земляка. Для постави було обрано маловідому на той час комедію Івана Франка “Учитель”. Такий вибір не здається випадковим, якщо згадати про педагогічне спрямування

Львівського ТЮГу ім. М. Горького, де, цитуючи "Правду Украины", "працюють художники, що мислять, як педагоги, і педагоги, що відчувають, як художники" [7, с. 4].

Одним із таких художників і педагогів був головний режисер театру, заслужений артист УРСР Микола Єрецький, котрий узявся до постави "Учителя". Стислу офіційну інформацію про нього знаходимо у книзі "Річних звітів по кадрах за 1955 і 1956 роки", що зберігається у Державному архіві Львівської області: "Єрецький Микола Григорович, нар.[одився] 1909, м. Ізмаїл, чл.[ен] КПРС, укр.[аїнець], закінчив Московський театральний інститут, 1938, режисер, гол.[овний] реж.[исер] з листопад[а] 1944 р." (Р-231, оп. 1, спр. 37, арк. 5). Як талановитий педагог він проявив себе ще й на посаді керівника театральної студії, що була створена при театрі юного глядача ім. М. Горького. Згідно зі штатним розписом на 1945–1948 роки акторське мистецтво тут викладали такі майстри, як заслужений артист УРСР В. М. Скляренко (художній керівник, 1933–1947 роки), В. М. Харченко (художній керівник, 1948–1952 роки), В. С. Наумченко (режисер-асистент), М. П. Коган (актор), техніку мовлення – Ю. А. Заховай (актор), а образотворче мистецтво – лауреат Сталінської премії Б. В. Косарєв (головний художник, 1923–1949 роки) (Р-231, оп. 1, спр. 7, арк. 24). Цей особливий період в історії театру, що заслуговує на окреме дослідження, свідчить про його глибокі педагогічні традиції і про невипадковість вибору до постановки п'єси І. Франка, де центральний герой – Учитель.

Ще за життя драматурга літературознавці сперечалися про жанрову спрямованість п'єси, яка не підпадала у чистому вигляді ні під комедію, ні під трагедію. Відомий франкознавець, кандидат філологічних наук Яків Білоштан у своїй книзі "Іван Франко і театр" зазначав: "Класичним зразком художнього синтезу комічного і трагічного в українській драматургії критичного реалізму є комедія «Учитель». Дійсно, це така комедія, говорячи словами Франка, що плакати хочеться" [3, с. 79]. Сам Іван Франко, з притаманним йому гірким гумором, вклав у вуста головного героя слова латинської приповідки, яка могла б слугувати епіграфом до п'єси "Учитель": "*Quem di odere paedagogum fecere" – Кого боги зненавиділи, педагогом зробили* (з лат.) – Ред. (Виокремлення шрифтом наше. – *О. Б.*) [17, т. 24, с. 97].

Велику увагу І. Франко приділяв питанням народної освіти, а особливо цікавився нелегкою долею сільського народного учительства, якому і присвятив свою п'єсу. Та через її гостре соціальне звучання, через висміювання комедіографом найвищої австрійської урядової ланки шкільних властей і можновладців Галичини, п'єса зазнала цензурних скорочень й І. Франко її двічі переробляв. Вже у зміненому вигляді комедія "Учитель" потрапила на професійну сцену, її вперше поставив у Львові 1894 року режисер Степан Янович (батько Леся Курбаса. – *О. Б.*) у Руському народному театрі товариства "Руська бесіда". Цікаво, що прем'єра вистави відбулася 18 вересня в одній із зал львівського готелю "Жорж", про що свідчить Фото афіші із книги Якова Білоштана "Іван Франко і театр".

Бажаним гостем комедія “Учитель” була в аматорських сільських гуртках, та здебільшого староства забороняли до постановки цю популярну серед сільської інтелігенції п’єсу, а цензори визнавали її “*для сцени непідходящою*” (виокремлення шрифтом наше. – *О. Б.*). Про такий випадок, що трапився, зокрема, в Опільську Сокальського повіту, ми дізнаємося з книги Я. Білоштана “Франко і театр”, там же знаходимо фото зворушливої афіші вистави “Учитель”, яку таки вдалося поставити аматорам села Сопова. Кошти з вистави призначалися на пам’ятник Т. Шевченкові у Києві [3, с. 134]. Цікавим фактом є те, що п’єса “Учитель” користувалася великим попитом серед аматорських театрів не тільки в Галичині, а й у Києві, особливо після того, як репертуарний комітет НКО УРСР від 29 лютого 1924 року дозволив п’єсу до постави, а у видавництві “Рух” вона вийшла окремою книгою.

На професійну сцену комедія І. Франка повернулася лише через півстоліття. В енциклопедії “Український драматичний театр. Нариси історії” читаємо: “Постановка п’єси «Учитель» І. Франка вперше здійснена на радянській сцені Львівським театром юного глядача ім. М. Горького. Львівський ТЮГ присвятив цю постановку 100-річчю з дня народження І. Франка і 700-річчю Львова” [16, с. 595]. Над виставою працювали режисер-постановник Микола Єрецький, художник Юрій Стефанчук, композитор Євген Козак, хореограф Оксана Суховерська, у головній ролі учителя Омеляна Ткача виступив заслужений артист УРСР Олександр Янчуков.

Оскільки п’єса мала досить коротку і давню сценічну історію, театр, на думку тогочасної критики, виявив неабияку творчу сміливість, взявшись за власне прочитання цього твору. Почалася кропітка підготовча робота, про особливості якої дізнаємося з численних публікацій у львівській пресі: “Постановник вистави заслужений артист УРСР М. Єрецький розумів усю складність завдання, яке перед ним стояло. Треба було до всього дошукуватись, усе вирішувати заново, – адже театр не мав перед собою жодних зразків, жодних традицій. Але колектив не злякався «незвіданих стежок». Більше місяця провів М. Єрецький у Карпатах, вивчав побут селян, слухав їхню мову, записував пісні, дивився танці. На допомогу театру прийшли знавці творчості І. Франка, працівники Дрогобицького музею… Колектив вдумливо працював над текстом. Нечисленні купюри, котрі зробив театр, як це не парадоксально, пішли на користь п’єсі: відмова від деяких малозначущих деталей допомогла сильніше відтінити головне”, – пише газета “Правда Украины” [7, с. 4].

“Режисер провів величезну роботу, вивчаючи і встановлюючи початкові варіанти п’єси, яка потерпіла від цензурних правок. Він побував у музеях Дрогобича і на батьківщині І. Франка, розмовляв із старожилами, деякий час жив у гірському селі серед бойків, вивчаючи їх побут і звичаї”, – читаємо у газеті “Вільна Україна” [8, с. 4].

“Весь творчий склад театру вивчав твори Франка, знайомився з матеріалами, що стосувалися історії української школи в Галичині, виїжджав у села для особистих бесід з людьми”, – повідомляє “Львовская правда” [4, с. 4].

Репетиційний процес провадили так активно, що директор театру Федір Сандович, як свідчать архівні документи, дотримуючись трудового законодавства про семигодинний робочий день, змушений був звернутися до профспілок за дозволом на понаднормову працю. Відповідь не забарилася: “Дозволити дирекції Львівського державного театру юного глядача ім. М. Горького понадурочні роботи в 3-ому кварталі 1956 року в кількості 450/чотириста п’ятдесят/ год. Голова Львів. обкому профсп. працівників культури /К. Зайков/”. (Р-231, оп. 1, спр. 39, арк. 55).

Та, схоже, бракувало не тільки годин, але й коштів. У “Плані фінансування нових і капітально відновлених постановок по театру юного глядача ім. М. Горького за 1956 р.” на виставу “Учитель” було виділено 14 тис. крб. (Р-231, оп. 1, спр. 39, арк. 13). Скромний кошторис “Учителя” був на тому ж рівні, що й інших вистав театру, запланованих на той рік. Та вже наступний документ свідчить про те, що міська влада прийняла рішення активно долучитися до вшанування пам’яті великого Каменяра: “Наказ № 1934. Львівське обл. упр. культури дозволяє збільшити постановочний фонд на 9 тис. крб. для вистави «Учитель» в межах загального кошторису витрат, затвердженого на 1956 р. Одночасно виділяється додатковий ліміт для театру по нештатному фонду зарплати в сумі 1 тис. крб. на 1956 р. для запрошених артистів на виставу, присвячену 100-річчю з дня народження І. Франка. Нач. облуправління культури Я. Вітошинський. Нач. Планово-фінансового відділу А. Шнейдерман” (Р-231, оп. 1, спр. 39, арк. 48).

Прем’єра вистави комедії І. Франка “Учитель” відбулася на сцені Львівського державного театру юного глядача ім. М. Горького 25 серпня 1956 року о 20 год. Громадськість Львова гаряче прийняла виставу. Завдяки небайдужій пресі, що відгукнулася на цю мистецьку подію численними рецензіями, маємо можливість відчути сьогодні тогочасний дух театру і силу звучання Франкового слова на його сцені. У своїй статті “Впервые на советской сцене”, що була надрукована у газеті “Львовская правда”, Я. Білоштан писав: “Відкривається завіса, і ми бачимо перед собою порослі лісами гори, частину села на березі річки. На передньому плані – школа. Навколо панує тиша, тільки шкільний дзвоник порушує її, скликаючи учнів. Але даремно трудиться сам учитель (заслужений артист УРСР О. Янчуков). На заклик його дзвоника не йдуть діти. Замість них лінивою ходою з’являється сільський начальник – війт (артист П. Колесник). Він пропонує учителю не старатись, не дзвонити, оскільки жодна дитина не прийде до школи. Живіть, мовляв, з нами по добру. Не примушуйте наших дітей до науки. Учіться у свого попередника, котрий п’ятнадцять років жив у селі і не думав про школу, а займався господарством і писарством. Учитель вражений. Йому доводилось багато з чим зустрічатись, але такого він ще не бачив. Як виявляється далі, у цьому віддаленому гірському селі безроздільно панує орендар-лихвар, який тримає людей в страху. Він же закинув

свої тенета і на новоприбулого учителя, намагаючись підкорити його собі. Впевнений у своїй силі, відкинувшись на спинку стільця, нахабно розповідає орендар (артист П. Шаповалов) про свої лихварські комбінації, про свавілля, яке чинить він над темними селянами. Обурений до глибини душі учитель гнівно виганяє цього хижака зі школи. З цього моменту починається напружена боротьба учителя проти самодура-війта та хижака-орендаря за народну школу” [4, с. 4].

Повертаючись до давньої суперечки щодо жанрової належності “Учителя”, рецензенти відзначали: “Автор назвав п’єсу комедією, але театр прочитав і показав її глядачеві як справжню людську драму” [5, с. 4]. Носієм цієї драми є головний герой вистави “Учитель” Омелян Ткач у виконанні заслуженого артиста УРСР О. Янчукова. “В його трактуванні учитель – фізично слабка хвора людина. Печальні дуже виразні очі, одухотворене обличчя учителя – Янчукова подекуди заміняють текст. Говорить він тихо, не підвищуючи голосу, але цей проникливий ледь глухуватий голос переконує краще, ніж будь-який крик. Його рухи спокійні і стримані, від них віє великою внутрішньою силою” [5, с. 4].

Вражає неабияка портретна схожість Учителя – Янчукова з самим Іваном Франком, яку ми помічаємо, переглядаючи світлини з вистави. І хоча не знаходимо прямого підтвердження своїм здогадкам у текстах тогочасних критиків, та припускаємо, що прототипом свого персонажа актор свідомо обрав саме І. Франка.

У якийсь момент здається, що хворобливому, невисокому на зріст, рудоволосому учителеві, читаємо у численних рецензіях, не вистачить сил, щоб перемогти темноту і тупість оточення, у яке він потрапив, і чи не доведеться іти шляхом свого попередника, який на час ревізії “позичав” школярів із сусіднього села… Але від сцени до сцени Ткач-Янчуков виростає у безстрашного, самовідданого поборника правди та справедливості, благородного і мужнього борця за духовні інтереси народу: “Спокійно, без афектацій, без зловживання голосом і жестом, він проводить сцену за сценою. Ця природність і простота змушують глядача вірити у великі духовні сили цієї кволої людини, з підірваним важкою працею здоров’ям” [9]. І коли учитель отримує від шкільної ради новий припис, де, “з огляду на заслуги коло розвою школи народної, на талант педагогічний і на уміння кермувати школою” [17, с. 117], урядовці, підбурювані Вольфом, уже вдев’яте переводять учителя на нове місце роботи, на цей раз у село Волосате, що розташоване високо в горах, під угорським кордоном, без проїжджого тракту і комунікацій, а в приміщенні школи п’ять років поспіль міститься шинок, він, свідомий того, що “лиха доля висить” над ним, стійко витримує черговий удар і приймає рішення таки іти до Волосатого. У фінальній сцені Ткач-Янчуков прямує в гори крізь темряву, освітлюючи собі дорогу ліхтарем, і ніби несе це світло у далеке село, промовивши свій прощальний монолог: “В останній вкладено стільки щирого пафосу, стільки любові до свого знедоленого народу, самопожертви і відданості улюбленій важкій професії, що він звучить як безсмертний гімн десяткам і сотням учителів” [9, с. 3]. “Пам’ятаю й дотепер, яким дивовижним, натхненним світлом

ясніли очі Олександра Тимофійовича в цій піднесеній сцені, – згадує учасниця вистави, заслужена артистка УРСР Л. Крамаренко. – Ми майже весь час, коли не повинні були ще виходити на сцену, стояли за кулісами і слідкували за грою Янчукова, – так було на кожній виставі. Олександр Тимофійович у пору постановки «Учителя» перебував в особливому творчому злеті… А втім, здається, і театр був на злеті, нам не бракувало глядача. Гадаю, що так воно справді було, що це не просто забарвлений моєю власною любов'ю до ТЮГу спогад…" [12]. Своїми враженнями актриса поділилася з львівською письменницею Ніною Бічуєю.

Не залишився поза увагою критики й антипод учителя Омеляна Ткача – лихвар Вольф Зільберглянц, який теж бореться за душі людей, та по-своєму, намагаючись не випустити їх з-під свого впливу, надалі тримаючи в темноті і покорі: "Сильний і гострохарактерний образ представника хижацької сільської буржуазії Вольфа Зільберглянца, сільського верховода, цікаво подав артист П. Шаповалов. У Зільберглянца не так уже багато слів, але він учасник важливих і відповідальних сцен. Артист жив повним життям і в паузах, завжди був ввімкнений в хід дії, чим і підтвердив сценічне правило: мистецтво актора не тільки мистецтво слова, але головним чином мистецтво мовчання і руху" [1, с. 2]. Створення актором художньо-довершеного образу безжального лихваря Вовка, що протистояв Учителеві, робило світоглядний конфлікт у виставі максимально загостреним і драматичним.

Особливі симпатії публіки і схвальні відгуки преси отримала Юлія, сестра Омеляна Ткача, його самовіддана захисниця і порадниця, яка свідомо поділяє не тільки погляди, а й гірку долю свого брата. Юлія, як і він, сповнена любові до людей і бажання допомагати їм, та їй часто не вистачає терпіння і наполегливості. Вона по-дівочому запальна і вразлива. Критики зазначали, що І. Франко, прагнучи обійти цензурні присікання, вклав саме в уста цієї "капризної панночки" чимало гнівних слів на адресу тодішньої влади і несправедливих порядків [11, с. 1]. "Роль Юлії, сестри Ткача, позбавлена зовнішніх ефектів і вигідних сценічних позицій, але багата внутрішнім змістом, чистотою і глибиною духу. Розкрити цей образ у всій повноті і красі – завдання складне. Заслужена артистка УРСР О. Овчаренко, що грала цю роль, блискуче справилась з завданням. У виконанні артистки багато щирості, природності, правдивих і виправданих переходів душевних станів, тонкої огранки деталей. О. Овчаренко вдалося досягнути такого злиття з героїнею, коли артистка і образ сприймаються як єдине ціле. Велике творче досягнення!" [1, с. 2]. Майстерність і неабияка сценічна привабливість актриси підкорила не лише публіку та найприскіпливіших критиків, і в 1957 році заслужену артистку УРСР О. М. Овчаренко перевели до Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки, на підставі клопотання дирекції цього театру, що прагнула підсилити свою трупу (Р-231, оп. 1, спр. 46, арк. 17).

Роль коханого Юлії Івана Хоростіля, який учителює в сусідньому селі, виконував актор В. Матвєєв. Бачимо життєрадісного, романтичного, міцної тілобудови чоловіка, наділеного хорошим почуттям гумору. Це учитель-демократ, добра і

рішуча людина. Іван Хоростіль ніби доповнює Ткача: “«Людська біда» була тим основним, що привело його на поле педагогічної діяльності. Згодом він їде продовжувати навчання в університеті, щоб, ставши адвокатом, успішніше «воювати з хлопською кривдою». Життєрадісний, енергійний, палкий любитель природи, як добрий вісник з’являється Хоростіль (В. Матвєєв) на сцені” [9, с. 3]. Він одразу ж завоював симпатії глядачів, та оцінка критиків не така одностайно позитивна: “Артист, очевидно, наділений хорошою сценічною технікою і досвідом, здається, не використав усіх багатих можливостей, які дає ця цікава і велика роль, і не завжди зливався з ансамблем за стилем виконання” [1, с. 2]. Водночас, рецензенти відзначали “тонко прокреслену” любовну лінію між Юлією й Іваном Хоростілем, для якої актори знаходять “абсолютно нові сценічні засоби”, і глядач щиро радіє щасливому возз’єднанню закоханих.

Нікого не залишила байдужим акторська робота П. Колесника у ролі війта Микити Сойки, хоча і викликала суперечливі оцінки у трактуванні ролі актором. У газеті “Ленінська молодь” аспірант педінституту Р. Кирчів написав: “П. Колесник у ролі війта Микити Сойки створив тип слуги і виконавця волі темних сил реакції. Артистові тільки слід подбати, щоб соціальна сторона образу зливалася з конкретно-людськими якостями – чітко окресленим характером, темпераментом” [11, с. 3]. Багато уваги приділив цьому персонажу і Я. Білоштан: “Артист П. Колесник у ролі війта Сойки в перших двох актах грає недалекого, який хизується своєю персоною, виконавця зловісних задумів орендатора. Між другим і третім актами війт абсолютно змінюється, і під час публічних іспитів на його нерозумному обличчі розпливається винувата посмішка, а рухи стають незграбно улесливими. Відчувається, що цей сільський начальник – сумнівний і непорядний тип. Нам здається, одначе, що для більш яскравого зовнішнього малюнку слід було більше дотримуватися авторської характеристики, вказаної у ремарках твору…” [4, с. 4]. На той Я. Білоштан час був членом художньої ради театру, де, припускаємо, теж висловлював свої застереження, й актор, дослухавшись до думки франкознавця, переглянув своє трактування ролі війта, зокрема його дивної підлабузницької поведінки у третьому акті. На підтвердження цього читаємо відгуки про роботу П. Колесника рецензентів Закарпаття, де театр успішно гастролював наступного року, і бачимо, що війт у другій частині вистави уже не “сумнівний і непорядний тип”, а в ньому і в його односельцях учитель таки пробудив найкращі людські риси: “Життєво правдиві образи селянського війта Микити Сойки та господарів Ілька Товкача та Семка Загонистого створили артисти П. Колесник, М. Кіндзерський та Р. Глина. Три цікаві різні характери показані у розвитку. Задавлені важким життям, обмануті лихварем, вони спочатку не розуміють, хто їм друг, а хто ворог, і навіть підтримують Вольфа в його боротьбі проти учителя. Але впала з очей полуда, з нею, мов шкарлупа, відійшло недовір’я до учителя, до науки. Мов до світла, потяглися селяни до знань, і тут розкрилися всі прекрасні риси цих хороших, щирих і благородних людей” [15, с. 1].

Про безсумнівний успіх вистави свідчить те, що у кожній з численних рецензій автори не обходять своєю увагою жодного із другорядних персонажів і ґрунтовно досліджують кожну акторську роботу, захоплюючись виконавцями або сперечаючись із ними. Львівська письменниця і драматург Златослава Каменкович у своїй статті "Учитель" дає нам можливість "побачити" і "почути" не тільки виконавців головних ролей у виставі, а й оцінити епізодичні акторські роботи, що залишили свій слід у серцях глядачів: "В епізодичній ролі вдови Пасічної артистка М. Борисенко, як завжди, яскрава і гранично виразна. Особливо вдалося їй передати колоритну мелодику мови бойків. Ця удача супроводить і артистів М. Кіндзерського (Ілько Товкач) і Р. Глину (Семко Загонистий). Надовго залишається в пам'яті глядача жахлива сцена у другому акті, коли підмовлені Вольфом і війтом п'яні парубки вриваються в школу, б'ють учителя, деруть на ньому одяг. Тут особливо хочеться відзначити соковиту, колоритну гру молодого артиста О. Сліпенького. У невеликій ролі старика бойка Зозулі наділений даром перевтілення артист М. Слов'янський […] знову приємно здивував нас яскравим характером образу. У маленькій ролі хлопчика, який відповідає на екзамені, виступає молода обдарована артистка, вихованка театру Р. Мельник. У створеному нею образі хлопчика виразно відчуваєш світлий розум і душевну красу народу; віриш, що цей хлопчик піде шляхом свого вчителя" [8, с. 4].

Також позитивну творчу оцінку в пресі отримали актори С. Стельмащук (жандарм) і М. Андрєєв (возний), хоч останній лише один раз з'являється на сцені, щоб вручити учителеві припис шкільної ради і каже всього три репліки. Актор у цьому епізоді запам'ятався публіці і критикам, нагадавши усім, що "не буває маленьких ролей…".

Прикметно те, що навіть так звана "масовка", як написано у програмці: "селяни, жінки, парубки, дівчата, діти" [13, с. 2] справили неабияке враження на театралів: "Народ у виставі – активний учасник подій, і в цьому велика заслуга режисера. Невеликі за розміром масові сцени поставлені жваво і винахідливо. Коли у другому акті парубки мало не рознесли школу, коли Вольф, усіх під'юджуючи, сам весь час лишається збоку, і нарешті, коли жандарм несподівано припиняє цю страшну розправу, – зал буквально завмирає. І ми дуже добре бачимо, як «розриваються» люди між учителем і Вольфом, ще не розуміючи, де ж правда. Цікаво вирішено третій акт. Він задуманий як народне свято, свято перемоги нового над старим. Тут люди вже інші. Всі тягнуться до учителя. А день екзамену святкується всією громадою. Тому так органічно вплетені в тканину вистави дивовижно красиві пісні і прекрасні танці Прикарпаття" [7, с. 4].

Безсумнівним успіхом назвали критики і роботу художника Ю. Стефанчука, який зумів передати самобутній колорит прикарпатського пейзажу і, незважаючи на невелику сценічну площу, зумів майстерно створити глибину, перспективу: "Ми побачили синіючі вдалині, порослі смереками Карпати, ущелини з клекочучим

гірським потоком, глухе село, де живуть і борються герої п’єси. Костюми також добре продумані художником, правильно передають епоху. Шкода тільки, що вони надто бідні, позбавлені таких характерних для одягу бойків прикрас. Використовуючи багатюще джерело народної музики, композитор Є. Козак написав хвилюючий музичний супровід до вистави. Не тільки хороші пісні, але й музика танців справді народні. Іскристими можна назвати танці у постановці балетмейстера О. Суховерської, яка сама жила серед бойків і не раз зустрічалась з Іваном Франком, коли він збирав у цих краях фольклор” [8, с. 4].

Роботу усього творчого колективу театру високо оцінила центральна преса. На першій шпальті газети “Советская культура”, органу міністерства культури СРСР, читаємо: “Ювілей великого українського письменника Івана Франка і 700-річчя міста Львова Львівський театр юного глядача імені М. Горького відзначив постановкою п’єси Івана Франка «Учитель» […] Львівському театру юного глядача треба було, не порушуючи загальної драматургічної структури, відновити початковий задум І. Франка, велике соціальне звучання образів і подій, показаних у п’єсі. Слід визнати, що режисер-постановник М. Єрецький і весь колектив театру упорались з цим нелегким завданням” [11, с. 1]. Критики віддали належне режисерському таланту М. Єрецького у створенні вистави яскравої сценічної форми, відтворенні історичної правди на сцені, у пронизливому вирішенні психологічних колізій і переконливому розкритті великого соціального конфлікту.

Аналізуючи тогочасну пресу, не можемо не відзначити, що серед великої кількості мистецьких статей наявні і рецензії, забарвлені ідеологічною риторикою. Наприклад, у “Закарпатській правді” читаємо: “Наші діти, які виросли в умовах радянської дійсності, випестовані і вирощені Радянською владою, як рідною матір’ю, повинні знати, як в недалекому минулому жили якщо не їх батьки, то діди, якою ціною добився наш народ такого життя…” [15, с. 1]. Цитата цілком у дусі часу, та, прикметно, що вона швидше виняток серед численних відгуків на виставу “Учитель” І. Франка. Мабуть, сам Іван Якович своїм жертовним прикладом надихав письменників, журналістів та інших “працівників ідеологічного фронту” говорити про мистецьке і людське. Після прем’єри вистава “Учитель” була записана на Львівському радіо і 28 серпня 1956 року вперше пролунала в ефірі у програмі “Театр перед мікрофоном” і в подальшому, як свідчать архівні документи, була частим гостем літературно-драматичних передач (Р-1357, оп. 1, спр. 320, арк. 248, 250, 255).

“В 1957 році на запрошення студії телебачення театр виїздив до м. Києва показувати свою виставу «Учитель». Вистава одержала високу оцінку громадськості і була відзначена в наказі Міністра культури СРСР Т. Михайлова, як одна з кращих вистав сезону 1956–57 року” (Р-231, оп. 1, спр. 33, арк. 15). У 1958 році вистава “Учитель” І. Франка представляла театр на Всесоюзному огляді ТЮГів (Р-231, оп. 1, спр. 32, арк. 86).

Після гучного успіху вистави режисера М. Єрецького запросили до Києва, де він очолив Головне управління театрів і музичних установ при Міністерстві культури УРСР (Р-231, оп. 1, спр. 46, арк. 13, 53). Директора театру Ф. П. Сандовича – переведено на посаду директора театру ім. М. Заньковецької (Р-231, оп. 1, спр. 46, арк. 17).

Вистава стала знаковою для окремих її творців, та, на жаль, на долі театру, зокрема в царині його репертуарної політики, успіх "Учителя" І. Франка суттєво не позначився та не посприяв подальшому вивченню української класики і піднесенні національної самосвідомості. Про що свідчать однотипні звіти про роботу Львівського ТЮГу ім. М. Горького наступних років, наприклад: "Всього на протязі 1957 р. фактично показано 396 вистав. У відсотковому відношенні радянських авторів – 80 %, в т. ч. на радянську тематику – 55 %, драматургів демократ. країн – 2 %, західноєвропейської класики – 13,5 %, *української класики – 4,5 %.* (виокремлення шрифтом наше. – *О. Б.*). Це свідчить про те, що головне місце в репертуарі театру, як і в минулі роки, так і в цьому році, займає радянська п'єса" (Р-231, оп. 1, спр. 33, арк. 24).

У подальші роки творчість І. Франка була у театрі представлена такими творами: казка "Абу-Касимові капці" (режисер В. Опанасенко, 1974 року), мюзикл "Лис Микита" (режисер П. Колесник, 1986 року), мюзикл-феєрія "Перстень спокуси" (режисер П. Ластівка, 1994 року), історична балада "Захар Беркут" (режисер М. Лукавецький, 2005 року) [6, с. 10, 13, 16, 20].

З відновленням незалежності української держави Львівський ордена Трудового Червоного прапора театр юного глядача ім. М. Горького був перейменований на Перший український театр для дітей та юнацтва [14] і репертуарна політика театру змінила свій вектор до української сучасної та класичної драматургії.

Список використаної літератури

1. *Алексеев П.* "Учитель" И. Франко / П. Алексеев // Советское Закарпатье. – Ужгород, 1957. – 15 авг.

2. *Белецкий А.* Как возник и развивался детский театр (летопись1920– 1925 гг.) / А. Белецкий // Театр для детей. Опыт работы 1 Гостеатра для детей в Харькове. – Харьков : Изд-во театра, 1926.

3. *Білоштан Я.* Драма і сцена / Яків Білоштан // Іван Франко і театр. – Київ : Мистецтво, 1967.

4. *Билоштан Я.* Впервые на советской сцене / Яков Билоштан // Львовская правда. – Львов, 1956. – 12 сент., № 214 (3237).

5. *Бічуя Н.* "Лис Микита" на сцені / Ніна Бічуя // Жовтень. – Львів, 1988. – Трав., № 5 (523).

6. Вистави театру ("Мармурова книга"). – Рукопис. – Архів театру, 1945.

7. *Зонина Е.* Смелость и творчество / Е. Зонина // Правда Украины. – Киев, 1956. – 7 окт., № 237 (4438).

8. *Каменкович З.* Учитель / Златослава Каменкович // Вільна Україна. – Львів, 1956. – 9 верес., № 212 (3963).

9. *Кирчів Р.* Учитель / Р. Кирчів // Ленінська молодь. – Львів, 1956. – 7 верес., № 108 (1084).

10. *Конвісар В.* Тарас Шевченко / Володимир Конвісар // Вільна Україна. – Львів, 1945. – 25 трав., № 102 (769).

11. *Мусиенко Д.* На сцене – пьеса Ивана Франка / Д. Мусиенко // Советская Культура. – Москва, 1956. – 8 декаб., № 145 (537).

12. *Петренко Н.* Історія виникнення і становлення Першого держтеатру для дітей в Україні / Н. Петренко // Культура України : зб. наук. пр. ; Харківська державна академія культури. – 2007. – Вип. 18 : Мистецтвознавство, філософія.

13. Програма. Іван Франко “Учитель” / Львів, держ. театр юного глядача ім. М. Горького. – Львов. дор. тип. зак. 2258, 7.08.1956 г. Т. 5000.

14. Рішення Львівського обласного виконкому №372 від 11.10.1990 року.

15. *Сидоряк М.* Учитель / М. Сидоряк // Закарпатська правда. – Ужгород, 1957. – 17 серп., № 194 (2499).

16. Український драматичний театр. Нариси історії : в двох томах. Т. 2 / Державні театри юного глядача. – Київ : вид-во Академії Наук УРСР, 1959.

17. *Франко І.* Учитель (комедія в трьох діях) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 24 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1978.

Стаття надійшла до редколегії 22.05.2017
Прийнята до друку 4.06.2017

ON THE HISTORY OF STAGING THE COMEDY "TEACHER" BY IVAN FRANKO ON THE STAGE OF THE FIRST ACADEMIC THEATRE FOR CHILDREN AND YOUTH (1956)

Olena BASHA

Ivan Franko National University of Lviv,
The department of theatrical studies and acting,
18, Valova, Str., Lviv, 79008, Ukraine,
tel.:(067)3196669

The article investigates the history of staging the comedy "Teacher" by Ivan Franko in The First Academic Theatre for Children and Youth in Lviv. Using numerous reviews, analytical articles by leading theatre critics and archive documents the influence of social and historical circumstances on repertoire was revealed as well as the place of Ukrainian classical drama in it.

The first period of theater development starts in Kharkiv, that was previously the capital of Ukraine. The Children's "Fairy tale" theater in Kharkiv was formed in March, 1921, by People's Commissariat of Education in USSR. The theatre was renamed twice: "The first Children's National theatre" in 1923 and "Kharkiv Young Spectator's theatre of Maksym Gorkij" in 1933. For the first year of "Kharkiv period" all plays were in Russian language, however after ukrainization there was a premier staged by V. Gzidskiy "In the Dawn" (1925). Further all the performances were staged in Ukrainian language; repertoire was based on translations of Soviet authors plays.

In 1933 the head of the theater was Volodymyr Sklyarenko, a student of Les Kurbas, who graduated stage-director laboratory of "Berezil" theater. He expanded the repertoire of theatre with works of Ukrainian classics.

In December, 1945, Kharkiv Young Spectator's theatre of Maksym Gorkij according to USSR resolution was transferred to Lviv on steady work basis. The so called "Lviv period" was opened in 1945 with its famous premier "Taras Shevchenko" by U. Kostyuk, staged by Sklyarenko and a major part in a play belonged to Oleksandr Yanchykov.

In 1956, the year of Ivan Franko centenary celebration, the theater staged his comedy "Teacher". The genre orientation of the play was analysed in the article, also tracked the stage history in professional and amateur theater and presented photos of playbill (1894, 1909, 1956).

I. Franko comedy "Teacher" was staged by Mikola Erezkiy and played in Lviv Young Spectator's theatre of Maksym Gorkij. Among director's crew was an artist Yuriy Stefanchyk, a composer Evgen Kozak, a choreographer Oksana Sychoverska, the main role "teacher" as Omelyan Tkach was played by Oleksandr Yanchykov. On the basis of archived documents we found out about the all history of performance. In the

articles there are numerous quotations from the reviews of theatrical critics, philologists, journalists, that lead us to ideas about its character and artistic level, where every actor’s play being analyzed, including the play of all crew.

From the publications out of the central and regional media we found out about the great resonance, expounded by the a play Teacher’ by Ivan Franko. The play became a significant thing for its separate creators, but unfortunately as to the fate of theatre, in particular of its repertoire politics, the success of “Teacher”. by Ivan Franko substantially was not designated and did not assist to the further study of the Ukrainian classics and developing a national consciousness, as the reports testified Lviv theatre. A soviet play occupies a main role, as well as before.

With renewal of Ukrainian independance, Lviv Young Spectator’s theatre of Maksym Gorkij was renamed into the first Children’s Ukrainian theater and the repertoire politics of theatre was changed in a line to Ukrainian modern and classic dramaturgy.

Keywords: Ivan Franko, “Teacher”, in The First Academic Ukrainian Theatre for Children and Youth, Yeretskiy Mykola, Yanchukov Aleksandr, plays, performances, directors, reviews, archives.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 174–192
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 174–192

УДК 792.02:378.6 (477.54)”19”

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ІНСТИТУТ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ У ХАРКОВІ (1923–1934 РОКІВ)

Галина БОТУНОВА

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, кафедра театрознавства, вул. Чернишевська, 79, Харків, 61002, Україна тел. (057) 700-36-40, e-mail: theatre.khdam@i.ua

Розглянуто розвиток вищої театральної освіти у Харкові, зокрема один із найважливіших і найменш досліджених періодів її становлення – 20–30-ті роки ХХ століття. На широкому тлі суспільно-політичних і мистецьких процесів, гострих дискусій висвітлено діяльність музично-драматичного інституту, його найвидатніших педагогів – І. Мар’яненка, І. Юхименка, Я. Мамонтова, І. Туркельтауба та ін. При цьому наголошено на визначальній ролі представників “березільської школи” (Г. Ігнатовича, С. Бондарчука, В. Василька, Б. Тягна, Л. Дубовика, Д. Власюка, В. Скляренка, Р. Черкашина, М. Верхацького) у формуванні харківської театральної школи.

Ключові слова: театральна освіта, Харківський музично-драматичний інститут, методика викладання, “березільська школа”, театрально-освітня дискусія.

Музично-драматичні інститути в Україні утворилися під час революції та в перші пореволюційні роки й увібрали в себе всі позитивні і негативні прояви цієї доби. На їх діяльності, безперечно, не могли не позначитися політична нестабільність, економічна скрута, відсутність методологічної бази і досвіду побудови вищих мистецьких закладів. Великий відбиток на організацію навчального процесу, характер взаємин, всю атмосферу в інституті наклала надзвичайна заполітизованість, заідеологізованість, класовий підхід до вирішення будь-якого питання – від формування контингенту викладачів, студентів до добору репертуару.

Перший музично-драматичний інститут в Україні виник Києві 1918 року на базі приватної музично-драматичної школи, яку заснував М. Лисенко, і став, по суті, методологічним центром для подібних навчальних закладів на довгі роки.

© Ботунова Г., 2017

Харківський музично-драматичний інститут почав своє існування у 1923 році, коли у листопаді при Музичному інституті було відкрито драматичний факультет. Цей факультет, як, утім, і весь інститут, функціонував спочатку на повній самоокупності і більше нагадував, як свідчать архівні документи, початкову театральну школу, де працювало декілька викладачів і читали всього чотири професійно-орієнтовані дисципліни. Фундаментальний теоретичний цикл не викладали зовсім. Зі "Стенограми засідань і висновку ревізійної комісії Наркомосвіти з ревізії Харківського музичного інституту за 1924 р." дізнаємося, що на драматичному факультеті у травні 1924 року навчалося 42 особи. Деканом факультету був В. Воронов, згодом відомий режисер театру та телебачення. Відомо також про заснований кінофакультет, який очолював декан Кравченко, детальнішої інформації про якого поки що не вдалося віднайти [16]. Згадувана комісія Наркомосу звинувачувала молодий виш не тільки в певному організаційному безладі, *але й у відсутності пролетаризації студентства, реакційних настроях серед професури* і, як це не парадоксально сьогодні звучить, "*налаштуванні на підготовку індивідуальних віртуозів*" (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.*), які, на думку членів комісії, не знайдуть собі застосування "в житті пролетарської країни" [16]. Підсумовуючи, комісія Наркомосу в дусі тогочасної риторики зробила висновок: "Стан справ потребує корінної реорганізації на основах цільового завдання, що витікає з потреб нашої Республіки" [16]. Так починав своє життя в умовах економічної кризи та ідеологічного тиску новостворений ВНЗ, перебуваючи без будь-якої матеріальної і професійної підтримки держави.

Подібна ситуація, очевидно, була характерною для більшості мистецьких навчальних закладів того часу, особливо тих, які займалися підготовкою кадрів для театральних закладів. Це дало привід професору І. Туркельтаубу, одній із ключових фігур у розбудові театральної освіти у Харкові, поставити це питання на всесоюзне обговорення в пресі. У двох номерах ленінградського часопису "Жизнь искусства" він опублікував розгорнуту статтю "Проблема сценічної освіти", в якій наголосив на необхідності звернути увагу на цю сферу освіти, як в організаційно-матеріальному, так і в методологічному аспектах: "Серед актуальних проблем театральної сучасності є одна, про яку недостатньо думають і ще менше говорять. Це – проблема сценічної освіти. […] *Якщо художня освіта взагалі посідає у всіх відношеннях останнє місце в системі радянської просвіти, то спеціальна театральна плентається позаду у самій художній вертикалі Профобру* (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.)*. […] Ми маємо тут подвійну неузгодженість: організаційно-матеріальну та ідеологічно-методологічну" [36, с. 2]. Для вирішення всіх цих проблем І. Туркельтауб запропонував провести з'їзд, або хоч нараду у всесоюзному масштабі.

Поступово в новоорганізованому Музично-драматичному інституті ситуація починає стабілізуватися, особливо з приходом на посаду ректора відомого музикознавця Я. Полфьорова. Восени 1924 року газета "Коммунист" писала: "Інститут

вперше розпочинає навчальний рік в реорганізованому, справжньому «інститутському» масштабі: від нього відділені профшколи і технікум, що входили до його складу" [37]. Водночас повідомлялося, що інститут усе ще продовжує перебувати на самоокупності, однак у результаті деяких організаційно-господарчих реформ він отримає більш міцну, ніж раніше, матеріальну базу [37].

Якраз у цьому ж 1924–1925 н. р. за рішенням керівних органів республіки музично-драматичні інститути переорієнтовують на підготовку не виконавців, як це було раніше, а педагогів і організаторів музичного та театрального життя, тобто йшлося про корінні зміни у підготовці музичних і театральних кадрів. Унаслідок реорганізації в його структурі залишається три факультети: інструкторсько-педагогічний, композиторсько-диригентський і сценічних мистецтв. Останній складався з трьох відділів – драматичного, кінематографічного, хореографічного – і, відповідно, готував режисерів драми і кіно, сценаристів, педагогів та організаторів театрального процесу, фахівців з ритміки і балетмейстерів [37]. Акторів продовжували готувати театральні технікуми. Таке розмежування функцій між інститутом і технікумом критикували на сторінках республіканської преси Ю. Смолич, П. Горбенко, переконливо доводячи, що акторів і режисерів потрібно готувати спільно. Зокрема, Ю. Смолич писав: "Необхідно зібрати розпорошені галузі драматичної освіти в єдиний драматичний ВУЗ, що поєднував би в собі й сучасний інститут, і сучасний технікум, одночасно збільшивши строк навчання до п'яти років (проти теперішніх 3–4). […] Перші три роки навчання мають бути спільні для всіх студентів. Протягом цього часу вони рівно опановують акторські знання. За цей час (3 роки) виявиться, хто має нахил до акторства, хто – до режисури" [31].

Восени 1925 року новопризначений ректор музично-драматичного інституту професор С. Дрімцов повідомив, що після закінчення вступних іспитів на 100 вільних місць було подано 60 заяв та було зараховано всього 47 чоловік. Причому "більша частина прийнятих студентів припадає на драматичний факультет" [2, с. 14].

Значне поліпшення справ на цьому факультеті відбулося внаслідок поповнення його групою учнів Вищих драматичних курсів, що містилися на вул. Пушкінській, 66. Разом з ними до інституту на викладацьку роботу прийшли видатні діячі українського театру І. Мар'яненко, І. Юхименко, Йона Шевченко, а також професор І. Туркельтауб, актори Хавіс і М. Ленська. Отже, на першому курсі стало навчатися 55 осіб, а на другому – 25 [27]. Окрім вищеназваних викладачів, на драматичному факультеті в той час працювали: М. Карлаш (акробатика), Б. Лезін (психологія творчості), О. Менес (ритмопластика), С. Тартаковський (акомпаніатор) та ін.

Харківський музично-драматичний інститут від самого початку існування був розташований за адресою вул. Свердлова, 30 (нині – вул. Полтавський шлях), у колишньому приміщенні музичного училища. Це був невеликий двоповерховий будинок, у якому на першому поверсі містилися музичні факультети, а на другому – драматичний, що в різні роки називався ще сценічним факультетом. Ось

як про це тепло і з гумором згадує відомий український та російський режисер, заслужений діяч РСФСР, а тоді студент музично-драматичного інституту Володимир Галицький: "Муздрамін розташовувався тоді на вулиці Свердлова і являв собою не дуже органічне поєднання консерваторії з театральним інститутом. […] Неширокі дерев'яні сходи вели на другий поверх, там містилися «театрали», перший поверх займали консерваторці, а в підвальному приміщенні знаходився студентський буфет, у якому бутерброди з повидлом і салат «олів'є» з картоплі були понадрозкішшю" [8, с. 172].

Суттєвий злам в організації навчального процесу в музично-драматичних інститутах України відбувся у 1926–1927 роках, коли в них було запроваджено єдину систему побудови факультетів і відділів та типові навчальні плани, згідно з якими драмфаки повинні були випускати спеціалістів лише з одного фаху – режисер драми [10]. Для драмфаку Харківського муздраміну це щасливо збіглося з його загальною стабілізацією, а головне – з посиленням педагогічного складу творчими працівниками театру "Березіль", який у 1926 році було переведено до Харкова. На роботу до інституту поступово приходять учні і соратники Леся Курбаса: С. Бондарчук (декан факультету у 1928–1929 н. р.), Г. Ігнатович (декан факультету у 1929–1934 рр.), Б. Тягно, В. Меллер, що вже мали досвід педагогічної роботи у Київському музично-драматичному інституті, а також В. Василько, Л. Гаккебуш, Л. Дубовик, Д. Власюк, М. Крушельницький, дещо пізніше – В. Скляренко, Р. Черкашин, М. Верхацький, які приносять зі собою березільську школу виховання актора і режисера, дух неспокою і реформ. Разом зі своїми педагогами-березільцями (Г. Ігнатовичем, Й. Куніним) прибула до Харкова у 1928 р. і група студентів з Київського муздраміну. Як свідчить Р. Черкашин: "Усі вони вирішили перебазуватися слідом за своїми викладачами ближче до Леся Курбаса і «Березоля», бо атмосфера у муздраміні (Київському. – *Г. Б.*), скоріше за все, почала визначатися новими чинниками і прихильники курбасівської системи не бачили для себе і своїх учнів шансів для плідної творчої роботи. […] Прибулих київських педагогів та студентів охоче прийняли у Харківському музично-драматичному інституті, де з того часу став утверджуватися «дух Леся Курбаса»" [38, с. 35].

Так збіглося, що у 1926–1927 н. р. ректором інституту вперше став театральний діяч Д. Грудина – актор, режисер, колишній профспілковий і радянський функціонер, театральний публіцист – фігура неоднозначна, яка ще потребує об'єктивного дослідження в контексті суспільно-політичних і мистецьких процесів того часу. Йому вдалося, зважаючи на специфіку навчального процесу в муздраміні, налагодити більш тісний зв'язок з театральними установами міста, забезпечивши таким способом за відсутності навчального театру проходження виробничої практики студентами в різних театрах Харкова на посадах "від режисерів-лаборантів до статистів включно" [13, с. 8]. Стаття Д. Грудини "Державний Музично-драматичний інститут у Харкові" до цього часу є одним із небагатьох джерел інформації про життя музично-драматичного інституту в означений період. Зокрема, зі статті відо-

мо, що на драматичному факультеті систематично організовували творчі зустрічі, за сучасною термінологією – майстер-класи, з видатними діячами сцени – П. Саксаганським, Г. Юрою, Ф. Барвінською, В. Варецькою, Іванічевим (організатор Студії живого слова в Москві), а також з багатьма видатними музикантами.

У цей період в інституті, як свідчить Д. Грудина, було проведено низку стабілізаційних заходів і розширено його структуру. Насамперед з 1926 року виш було частково взято на державне утримання: зі загального бюджету 85 тис. крб у 1926 році виділили 34 тис. крб, а в 1927–1945 роках, що дало можливість запросити професуру для викладання низки дисциплін, як на музичні факультети, так і на драматичний, і навіть підвищити зарплату на 20 %. Наприклад, було організовано вокальний відділ під керівництвом М. Литвиненко-Вольгемут за участі колишньої артистки Великого театру Л. Балановської, викладачів М. Чемезова, М. Михайлова, Мосіна та ін.; організовано студентський хор, який очолив видатний діяч української культури В. Верховинець; відкрито музичні курси з підготовки потенційних абітурієнтів; запрошено вести клас бандури Гната Хоткевича. Окрім цього, відкрито Науково-дослідницьку лабораторію, остаточною метою якої, на думку фундаторів лабораторії – С. Богатирьова, П. Луценка, О. Білецького, Я. Мамонтова, І. Туркельтауба, Я. Розенштейна, – було створення при інституті дослідницьких кафедр з усіх спеціальностей. Тобто йшлося про аспірантуру, яку вдалося відкрити дещо пізніше [13, с. 9].

Більш активну, а головне – результативну роботу драмфаку помітила і преса. Журнал "Всесвіт" писав: "За останній час драматичний факультет Харківського муздрамінституту широко розгорнув свою роботу. Розроблено новий нормировочний план, що поглиблює кваліфікацію студентів. Досі факультет мав на меті готувати керівників клубних драмгуртків. Тепер же, за новим планом, він має випускати режисерів для професійних театрів" [25].

Згадані нові навчальні плани, затверджені у Харкові 1928 року Народним комісаріатом освіти, були обов'язкові для всіх музично-драматичних інститутів і свідчили про досить професійний підхід до їх формування. Зокрема, навчальні плани драматичних факультетів складалися з трьох циклів: соціально-економічних дисциплін, загальноосвітніх і фахових. Вони були розраховані на 4 роки – 12 триместрів. У пояснювальній записці до планів наголошено: "Драматичний факультет має на меті підготовити режисера як синтетика-організатора сценічної дії в умовах будови того нового театру, що відповідатиме потребам соціалістичного культурно-освітнього будівництва. […] Отже, від режисера слід вимагати твердого, ідеологічно витриманого революційного світогляду й відповідного науково-технічного фахового озброєння для відповідальної роботи в галузі театрального будівництва" [29, с. 19]. Цілком очевидно, що і в формулюванні завдань, і в структурі самих навчальних планів, і, що найголовніше, в переліку дисциплін, відчувався суттєвий вплив березільської режисерської школи, яка передбачала комплексний підхід до виховання режисера – людини талановитої, всебічно освіченої, висококультурної

особистості, яка досконало володіла б теорією і практикою режисури, була здатна до оновлення національної сцени. І це не дивно. Адже в основу нормативного плану для драматичного факультету було покладено навчальний план Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, на чолі якого в 1920-ті роки стояли березільці: Л. Курбас (1922–1923 н. р.), П. Долина (1923–1924 н. р.), Г. Ігнатович (1924–1928 н. р.). Тому поряд із фаховими дисциплінами: "Режисура", "Система виховання актора й режисера", "Аналіз театральних течій і видовищ", "Драматургія", "Практикум з постановочною роботою", – значне місце посідають "Історія літератури", "Історія театру", "Історія мистецтва", "Театральна етнографія", "Анатомія і фізіологія", "Вчення про поведінку людини" та ін.

Одним із засадничих принципів цього навчального плану, як наголосив Г. Ігнатович, імовірно його основний укладач, був "принцип виховання режисера через актора" [19, с. 44]. І це також один із березільських підходів. Зокрема, Л. Курбас говорив: "У дуже невеликих винятках трапляється, що режисер є добрим режисером, не бувши ніколи актором. […] Нормальна справа стоїть так, що добрим режисером може бути той, хто на власній шкурі спробував акторського ремесла, хто вник у процеси акторської роботи" [цит. за: 17, с. 199]. Тому одна із найважливіших фахових дисциплін, на яку виділяли найбільше годин, називалася "Система виховання актора й режисера". Вона передбачала опанування теорії сценічної дії і гри та аналіз і практику акторської майстерності, а найголовніше, цей комплексний синтетичний курс мав забезпечити сценічне виховання через живе органічне сполучення двох професій – актора і режисера для забезпечення "синтетичної побудови сценічної дії, як такої" [29, с. 20]. Що стосується курсу "Режисура", то він "повинен був дати теорію режисерського майстерства в його різноманітних проявах, одночасно подаючи наукову і спеціальну естетичну критику сучасних режисерських шкіл і напрямків. При викладанні цього курсу окрему увагу потрібно звернути на виявлення і оформлення творчої індивідуальності" [29, с. 20].

Майстерність актора, як одну із базових дисциплін викладали декілька викладачів – І. Юхименко, Г. Ігнатович, Вольтовська та ін. Однак першим серед перших, найбільш шанованим і улюбленим педагогом був корифей українського театру, тоді заслужений артист УРСР, а згодом – народний артист СРСР І. О. Мар'яненко. Заслужений діяч мистецтв Росії, відомий російський і український режисер І. Гріншпун, що на початку 1930-х років навчався в Харківському музично-драматичному інституті, згодом писав: "Складні почуття охопили нас, коли ми дізналися, що майстерність актора на нашому режисерському курсі викладатиме І. О. Мар'яненко. Це були і трепет, і радість, і острах… […] Ми, молодь, які щойно стали студентами, зустрічаючи його в коридорі буквально завмирали від захоплення. […] Тоді, як і тепер, студенти повинні були вставати, коли викладач заходив до аудиторії. Коли ж заходив Іван Олександрович, це відбувалося якось підсвідомо: якась таємнича сила піднімала нас… *Здавалося, в його особі в аудиторію заходило саме Мистецтво*" (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.*) [12, с. 8].

Курс режисури в різні роки вели І. Юхименко, Г. Ігнатович, С. Бондарчук, Б. Тягно, В. Василько та ін. І. Юхименко, як свідчить В. Голота, в 1925–1927 роках підготував перший випуск режисерів [9, с. 42]. У зв'язку з відсутністю архівних матеріалів список їх не вдалося встановити.

Однією з визначальних фігур на драматичному факультеті був Г. Ігнатович, який мав великий досвід педагогічної роботи: він викладав режисуру і майстерність актора у Київському муздрамінституті імені М. В. Лисенка (1922–1928 роки), а з 1928 по 1934 рік – у Харківському. Саме працюючи у Харківському муздраміні, він отримав вчене звання професора. Колишній студент В. Галицький охарактеризував його, як людину дуже інтелігентну і вихованну: "Сухий, офіційний, зібраний, він висловлювався формулюваннями і його повсякчасно вчений вигляд на початку відлякував нас" [8, с. 186]. Г. Ігнатович справді був одним із найосвіченіших викладачів факультету. У 1917–1919 роках навчався на юридичному факультеті Київського університету. Паралельно вчився і в 1920 році закінчив драматичну студію при Молодому театрі. Один із перших випускників режисерської лабораторії при театрі "Березіль", яку М. Верхацький дуже точно визначив як "своєрідний інститут на виробництві" [5, с. 308]. У 1925–1930 роках Г. Ігнатович здобув ще й вищу медичну освіту. Автор статті "У полі світла" О. Ігнатович вважає, що "ця освіта дає йому шлях для продовження пошуків Л. Курбаса і провадження власних" [20, с. 297]. У Харківському музично-драматичному інституті Г. Ігнатович працював професором кафедри "Виховання актора та режисури" (1929–1932 роки), керував науково-дослідницькою кафедрою (початок 1930-х років), з 1929 по 1934 роки був деканом театрального факультету.

Як педагог Г. Ігнатович завжди наголошував, що він викладав "за системою Л. Курбаса". В одному з листів до відомого театрознавця М. Лабінського у 1968 році писав: "У мене ж був зошит, якого у свій час дав мені для роботи Лесь Степанович; там його рукою були записані всі «Мімодрами», які я традиційно давав своїм студентам на І курсі, й у березільському Вишколі, й усюди, де я викладав систему" [39, с. 27]. У цьому ж листі він повідомляє: "До речі, абсолютно випадково є у мене моя програма «Система виховання актора» з Харківського інституту" [39, с. 27].

Значна, багатоаспектна науково-педагогічна та адміністративно-керівна робота Г. Ігнатовича і факультету загалом не могла бути непоміченою. В ювілейній статті Ф. Зубравського до 10-річчя Харківського музично-драматичного інституту було відзначено: "За час свого майже десятирічного існування театральний факультет цілком засвоїв техніку виробництва і випустив низку фахівців режисерів і акторів, які працюють по всіх театрах України. Велику позитивну роль в організації факультету виявив професор Ігнатович, який, працюючи ударно, спільно з іншими викладачами (Мар'яненко, Дмитрова), багато сприяв піднесенню на належну височінь навчання на факультеті" [18, с. 46].

У 1929–1932 роках режисуру в музично-драматичному інституті викладав ще один березілець, багатогранно обдарована особистість – актор, режисер і театрознавець В. С. Василько, згодом народний артист СРСР. В. Василько прийшов до інституту уже визнаним актором і режисером. За плечима були: навчання в Київському університеті, творча робота в театрі М. Садовського, у Молодому театрі, театрах "Кийдрамте", "Березіль", вишкіл в Режлабі. Педагогічна робота В. Василька в муздраміні була на диво плідною. Майже всі його вихованці в майбутньому стали відомими режисерами, більшість – керівниками театральних колективів. Це, насамперед, заслужений артист УРСР Д. Лазуренко, заслужений діяч мистецтв РРФСР Ю. Йоффе, заслужений діяч мистецтв УРСР В. Галицький, заслужений артист УРСР І. Земгано, народний артист УРСР М. Смирнов, Є. Шнейдерман, Л. Каневський. Відомий режисер, заслужений діяч мистецтв РРФСР І. Гріншпун згодом так відгукнувся про учнів майстра: "Мені поталанило, я знав і товаришував з більшістю режисерів, яких виховував В. С. Василько, […] всі вони високоосвічені, гранично професіональні режисери, які вписали багато яскравих сторінок в історію українського радянського театру" [12, с. 61–62].

Дослідник творчості В. Василька П. Кравчук наголосив, що "в його особі український радянський театр мав після Л. Курбаса, найбільш яскравого режисера-педагога, режисера-вихователя, режисера, який жив у мистецтві не тільки інтересами сьогоднішньої своєї постановки, а й інтересами своїх учнів, інтересами молоді – майбутньої зміни українського театру" [21, с. 234].

Очолюючи Харківський державний Червонозаводський український драматичний театр, В. Василько, по суті, зробив його виробничою базою для своїх студентів з музично-драматичного інституту. Майже всі вони працювали в театрі на різних посадах, проходячи всі етапи підготовки вистави – від задуму до сценічного втілення – як режисери-асистенти, співрежисери і, врешті, режисери-постановники. При цьому В. Василько, як педагог-психолог, обов'язково враховував індивідуальні особливості кожного студента, міру його обдарування, працездатності, організаційні здібності. В. Довбищенко, який не тільки вчився, а й довгий час працював з учителем, писав: "В. Василько вміє тонко і безпомилково визначити мистецьку індивідуальність учня і допомогти її вільній кристалізації, вміє створити органічний і глибокий зв'язок теорії і практики в навчальному процесі, вміє показати в кожному поодинокому, начебто випадковому театральному явищі прояв загальних суспільних і мистецьких закономірностей, і навпаки – кожна теоретична аксіома у Василька завжди спирається на конкретний життєвий досвід […], все складається в струнку театральну систему" [7, с. 6].

У 1967 році В. Василько випустив книжку "Фрагменти режисури" [4], в якій, спираючись на свій величезний досвід, висвітлив різні аспекти діяльності режисера, торкнувся і теоретичних питань: проблеми жанру, театральності, композиції масових сцен тощо. Окремі розділи присвячено викладенню власних творчих і педагогічних методів. Оскільки В. Василько після Харкова у вищих навчальних

закладах більше не працював, є всі підстави стверджувати, що основні положення цієї книжки, особливо "педагогічні роздуми", складалися саме під час роботи у Харківському музично-драматичному інституті.

Не менш захоплено колишні випускники музично-драматичного інституту згадували і про інших педагогів, зокрема про Я. Мамонтова, відомого українського драматурга, історика і теоретика театру, який викладав у них теорію драми. "Яків Андрійович знав свою справу. […] Ми багато чим йому зобов'язані. Теорію драми він читав відмінно, примушував нас вивчати першоджерела, ми міцно засвоїли драматичну теорію Аристотеля. […]. Він вмів захопити тим, що сам любив […], перед нами був мудрий вчитель з величезним запасом культури" [8, с. 188].

Я. Мамонтов очолював кафедру драматургії, яка існувала з 1926/1927 н. р. і ставила собі за мету не тільки допомогти студентам засвоїти такий необхідний майбутнім режисерам курс теорії драми, але й на практичних заняттях опрацьовувати сюжети відомих письменників, а також створювати оригінальну драматургію, намагаючись таким способом поповнити нечисленний тогочасний театральний репертуар. Так було створено п'єсу "Федько Халамидник" за В. Винниченком, яку ухвалив Репертком і її взяли до постановки в Харківському та Одеському театрах для дітей.

В історію української культури Я. Мамонтов увійшов як один із небагатьох теоретиків драми і театру, які своїми працями закладали фундамент науки про театр. В одній із автобіографій, датованій 8 липня 1928 року, він писав: "Зараз готую до видання теоретичний курс драматургії" [23, с. 285]. На жаль, Я. Мамонтову не вдалося видати цю книжку, однак опубліковані в кінці 1920-х – середині 1930-х років в різних часописах України статті "Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми)", "Трагікомедія – жанр нашого часу", "Образ і мова в драматургії", "Драматичний образ", "Основні принципи драматичної мови" свідчать про те, що це мала бути фундаментальна праця. І писав її професор, завідувач кафедри драматургії Харківського музично-драматичного інституту, спираючись на власний педагогічний досвід і широкий європейський контекст.

Важливу роль у підготовці режисерів відігравав художник-сценограф Д. Власюк, учень В. Меллера, викладач дисципліни "Художнє оформлення сцени". "Власюк привчив нас шукати об'єми, розкриваючи площини. […] Цілий розділ занять він присвятив використанню фактури на сцені. […] Власюк відкрив нам закони пластичної побудови вистави, не оминаючи живописної системи оформлення з її перевагами і вадами. Його уроки принесли мені відчутну користь. Все своє театральне життя я знаходив спільну мову з театральними художниками, міг підказати необхідне рішення", – згадував В. Галицький [8, с. 188–189].

Грим викладав Мар'ян Крушельницький, один із найталановитіших акторів "Березоля", неперевершений майстер внутрішнього і зовнішнього перевтілення; історію театру – Людмила Дмитрова. "Дуже ерудована жінка, Дмитрова зуміла зацікавити нас античністю, театром середніх віків, комедією дель-арте. Вона схи-

лялася перед Мейєрхольдом, Курбасом, МХАТ поставав у її лекціях цитаделлю натуралізму" [8, с. 189].

Варто наголосити, що Л. Дмитрова була аспіранткою професора О. Білецького, який і сам викладав у музично-драматичному інституті історію театру, більше того, він був керівником семінару підвищеного типу з цієї дисципліни. Саме в цей час Л. Дмитрова видала фундаментальну працю "Підручна книга з історії всесвітнього театру" обсягом 44 друкованих аркушів. Розлогу вступну статтю до книги написав саме професор О. Білецький. До цього часу це чи не єдина праця такого характеру написана українською мовою.

Сценічну мову викладали видатна українська актриса, згодом народна артистка України Л. Гаккебуш, Н. Некрасова, а з 1932 року – Р. Черкашин. Певний час в інституті працював видатний діяч української культури, актор, режисер, театрознавець, поет, відомий педагог і організатор театральної освіти в Україні Микола Вороний. Цікаво, що, саме працюючи професором Харківського музично-драматичного інституту, він запропонував сектору підручників Держвидаву видрукувати курс своїх лекцій під назвою "Мистецтво актора". Стислий проспект наміченої роботи і сьогодні вражає масштабністю мислення, тонким розумінням природи акторської гри, її синтетичності, взаємоузгодженості з іншими мистецькими чинниками, поінформованістю про різні художні системи, стилі та напрями у мистецтві і т. ін. [1, с. 21–22].

З різних джерел вдалося встановити, що на драматичному факультеті, крім названих осіб, працювали К. Вислоцька (танок і сценічний рух), Є. Купферова (танок, ритмопластика), В. Лачинов (грим та історія костюму), А. Бендерський (художнє читання), проф. С. Дрімцов (музичне виховання), режисер-лаборант Д. Лазуренко та ін. Виникає закономірне питання: чи викладав Лесь Курбас у Харківському муздрамінні? Через відсутність архівів інституту цього періоду однозначно відповісти на це запитання неможливо. Деякі досить авторитетні джерела, такі як "Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса" [24, с. 337], які підготував М. Лабінський, довідкові видання "Весь Харків" за 1929, 1930 роки дають на це позитивну відповідь. Однак, зважаючи на ситуацію, в якій опинився "Березіль" і особисто Л. Курбас після заборони "Народного Малахія", театрального диспуту 1929 року, ми піддаємо сумніву можливість його роботи в муздрамінні. Не згадують про роботу Л. Курбаса в музично-драматичному інституті у своїх спогадах В. Василько і Р. Черкашин, які працювали в цей час в інституті, а також жоден із випускників цих років. Більше того, студент 1929–1932 років В. Галицький писав: "Не дивлячись на велику кількість чудових педагогів, багато хто з нас відчував себе все ж таки обділеним. Нам не вистачало особистості на чолі курсу, майстра, який став би для нас абсолютним авторитетом у галузі режисури […] *Ми не розуміли, чому Лесь Степанович Курбас обминає інститут, а очолюють курси його учні, які несуть лише відбиток світла його таланту режисера і педагога. Ми не усвідомлювали, що Курбаса просто не допускають до нас. Навколо нього*

газети вже створили важку атмосферу, і діапазон його діяльності звужувався" (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.*) [8, с. 189].

Окрім цього, варто нагадати, що Л. Курбас неодноразово наголошував, що хорошого актора і режисера, тим більше для "Березоля" з його власною естетикою, можна виховати тільки при театрі. Зокрема, на театральному диспуті 1929 року він сказав: "…Я маю переконання що в наших художніх ВИШах, відірваних від виробництва, ніколи не може бути поставлено питання виховання так, як на виробництві. […] З цим погоджуються і видатні педагоги, що тільки на виробництві можна виховати справді міцних, хороших працівників" [22, с. 87].

Тому, переїхавши до Харкова, Л. Курбас відразу розпочав роботу з організації власної школи при театрі "Березіль". Вона була відкрита у 1927 році як "театральна школа, […] на зразок технікуму підвищеного типу" [34]. Як завжди, Л. Курбас думав перспективно, і тому в 1929 році ця театральна школа перетворюється на Драматичну студію при театрі "Березіль" і набуває уже дещо іншого статусу – вона відкривається за постановою Управи Мистецтв Народного комісаріату освіти. Керівником студії було призначено Л. Курбаса. До викладацького складу, крім Курбаса, зараховано режисерів театру Б. Балабана, Л. Дубовика, В. Скляренка, професорів О. Білецького, Я. Полфьорова, В. Юринця, В. Меллера, М. Крушельницького, М. Йогансена та ін. Потім до них приєднався Б. Тягно. Тож педагогічний склад був високопрофесійним. Як свідчить очевидець цього процесу Р. Черкашин, "Лесь Курбас уважно стежив за працею студії, переглядав усі навчальні роботи, робив детальні зауваження. Бесіди зі студентами відбувалися в театрі – у робочому кабінеті Олександра Степановича" [38, с. 39]. Дослідник творчості Л. Курбаса Н. Єрмакова також стверджує: "Студія стала об'єктом постійного клопоту Л. Курбаса – він контролював і спрямовував усю роботу особисто" [17, с. 395]. Усе це свідчить про те, що керівника "Березоля" не дуже влаштовувала ситуація з підготовкою кадрів у Харківському музично-драматичному інституті, і він волів мати власну школу при театрі. Однією з причин небажання режисера працювати в музично-драматичному інституті могло бути й особисте несприйняття ним керівництва інституту, насамперед ректора Д. Грудини, представника ВУСПівської критики, яка різко засуджувала творчу діяльність театру "Березіль" та особисто Л. Курбаса.

Переконливим доказом того, що Л. Курбас не працював у музично-драматичному інституті, на наш погляд, є і той факт, що Д. Грудина у своїй наклепницькій статті "Проти «курбасівщини» в театрі", опублікованій 1934 року у московському часопису "Театр и драматургия" [15], шельмуючи професора Г. Ігнатовича, професора Й. Куніна, молодих викладачів Р. Черкашина та М. Верхацького за "пропаганду «системи Курбаса»" серед студентів муздраміну, жодним словом не обмовився про роботу самого Л. Курбаса в інституті, а він, як ректор, був добре поінформованим щодо викладацького складу цього навчального закладу. Це питання потребує додаткового дослідження, оскільки, як ми пересвідчуємо-

ся, у деяких часописах ім'я Л. Курбаса подано в переліку педагогічного складу інституту.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років Харківський музично-драматичний інститут поступово набирає "інститутського статусу", не тільки за формальними ознаками, але й по суті. Насамперед, на державному рівні було вирішено низку питань організаційно-правового і методологічного змісту: визначено чіткі терміни навчання студентів, затверджено приймальні вимоги до абітурієнтів і кваліфікаційні вимоги до випускників, створено нормативні навчальні плани, укомплектовано викладацький склад. З метою підвищення рівня підготовки абітурієнтів до вступу в інститут, особливо з робітничого середовища, у 1931 році було відкрито робітфаки з денною і вечірньою формами навчання [32, с. 23]. Дещо раніше – з 1 січня 1929 року – при інституті відкрили дворічні драматичні курси [33, с. 252].

Поступово налагоджується методична і науково-дослідна робота. Укладають програми з фахових і загальноосвітніх дисциплін, провідним науковцям – С. Богатирьову, О. Ольховському, П. Козицькому, Я. Мамонтову – доручають підготувати нові підручники. З метою пожвавлення науково-дослідної роботи спочатку організовують так звані семінари підвищеного типу: з історії музики (керівник – професор С. С. Богатирьов), з історії театру (керівник – професор О. І. Білецький) і семінар практики сцени та режисури (керівник – народний артист Республіки Лесь Курбас) [6, с. 76]. А 1931 року було відкрито аспірантуру. Це дало підстави Ф. Зубравському зробити висновок про те, що "наявний склад наукових мистецьких сил та той розмах, який набула робота кафедр, особливо за останній час, дають всі підстави говорити, що *наукове значення цієї роботи виходить поза межі внутрішніх інтересів інституту*" (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.*) [18, с. 49].

Сформувалися на той час і творчі колективи інституту. На музичних факультетах – оркестри, хор, концертні бригади, а на драматичному – театральна майстерня "Молодар" (Молодий театр революції). Колектив був створений у вересні 1927 року за ініціативою режисера С. Бондарчука з колишніх випускників інституту на заводі "Серп і молот". З 1928 року він став функціонувати як *навчальний театр муздраміну* (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.*), "щоб поєднати підготовчу роботу драматичного факультету з виробництвом" [26]. До складу майстерні "Молодар" входило 27 осіб, з них 14 – недавні випускники інституту, а решта – студенти III та IV курсів. Керівник майстерні – декан драматичного факультету Г. Ігнатович. Незважаючи на складні умови праці, брак коштів, майстерня за короткий термін підготувала декілька вистав: "Жовтнева програма" (з робіт студентів-режисерів Дорошенка і Я. Могили); "Княжна Вікторія" Я. Мамонтова (режисер С. Бондарчук); "Шлак" В. Державіна (режисер – студент М. Станіславський); "Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого (режисер В. Скляренко); "Бур'ян" за повістю А. Головка (інсценізація і постановка С. Бондарчука) [26]. З інших джерел дізнаємося, що в

репертуарі навчального театру були ще вистави “Бурлака” І. Карпенка-Карого та “Радій” М. Ірчана [25]. Посилаючись на думку декана драматичного факультету Г. Ігнатовича, дописувач П. Могила наголосив, що “випуск цього року остільки вдячний, що може лягти в основу нової театральної одиниці. […] Спаяність, єдина система виховання, готовий репертуар дають право “Молодареві” не лише претендувати на місце в театральній системі, а й зобов’язують відповідні органи дати змогу вирости новій культурній одиниці, яких так мало на нашому широкому вимогами театральному полі” [26].

Тим не менше на шляху становлення вищої театральної освіти було немало проблем: недостатнє фінансування, відсутність належної матеріальної бази, зокрема обладнаних сценічних майданчиків, баз практики, напрацьованої методології, підручників; брак професійно підготованих викладачів, низький рівень оплати праці професорсько-викладацького складу, навіть порівняно з вишами іншого профілю. Все це знайшло своє відображення в гострій дискусії, що розгорілася на сторінках центральної преси протягом 1928–1929 років. Власне, розпочалася вона ще в 1925–1926 роках статтями П. Горбенка, Ю. Смолича, І. Врони, Д. Грудини, які публікували в додатку до газети “Вісті” – “Культура і побут” – в порядку підготовки до Всеукраїнського з’їзду з мистецької освіти.

У 1928 році дискусія спалахнула ще більш гостро і масштабно на сторінках цього ж часопису. У ній беруть участь Д. Грудина, тепер уже ректор Харківського музично-драматичного інституту, О. Ремез (режисер з Одеси), Б. Вольський, директор Харківського державного драматичного театру, професор І. Туркельтауб, П. Горбенко та ін. У центрі цієї дискусії найголовніша проблема: де і як потрібно готувати акторські кадри – в театральних вишах чи в студіях при театрі. Обговорюючи це питання, диспутанти торкаються низки проблем, які не втратили своєї актуальності і сьогодні: матеріального забезпечення театральних вишів, їх зв’язку з виробництвом, тобто з театрами, методології підготовки та ін. Ясна річ, що Д. Грудина, як керівник вишу, відстоює думку, що освіченого митця може підготувати лише вищий навчальний заклад, а Б. Вольський, О. Ремез – що справжніх висококваліфікованих акторів можна виховати лише студійним шляхом. Найбільш виважено і професійно підійшов до цього питання П. Горбенко, який, відстоюючи театральну школу, серед інших аргументів, підсумовуючи, сказав: “Для розвитку театральних відділів музично-драматичних вузів бракує, на мою думку, лише двох речей – 1) достатніх коштів і 2) сприятливого відношення з боку професійного театру та тих органів, що керують театральною роботою. Більше уваги до театральної школи, і тоді нарікати на неї не доведеться” [11]. На нашу думку, ця теза не втратила своєї актуальності й сьогодні.

Як прихильник реалістичного психологічного театру, дещо односторонні, але слушні думки висловив професор Харківського музично-драматичного інституту І. Туркельтауб. Погоджуючись із тим, що вища театральна школа, звісно, потрібна, він пов’язує зниження акторської майстерності зі зміною естетики театру, з при-

ходом так званого "умовного театру". Саме там, вважає він, "актор потроху все більше обертається з «суті» на «аксесуар», в другорядну, побічну річ для сценічної картини, що її в своїх інтересах утворював режисер. […] Адже майже 20 років підряд з театру виганяли актора з його емоцією, зі словом і жестом, себто з усім тим, що складає суть у театрі" [35]. Найжахливіше, на думку І. Туркельтауба, те, що "принципи умовного театру найенергійніше насаджувано в театральній школі. Туди принесли експериментаторство, і молодь вчилася […] всього, крім того, що їй справді потрібно було. Чи дивно після цього, що з театральної школи виходили люди, що не вимовляли 30 літер з абетки, не знали, що їм робити зі своїм голосом, обличчям, руками, корпусом і т. д." [35]. Що стосується режисури, вважає І. Туркельтауб, то "*у нас ростуть, як і в РРФСР режисери-постановники, але зовсім зникають режисери, вчителі сцени. Сучасні молоді режисери виявляють себе чудовими винахідливими комбінаторами, але вони нічого не можуть дати акторові*" (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.*) [35].

Майже одночасно не менш гостра дискусія, присвячена підготовці режисерів, проходила на сторінках часопису "Нове мистецтво". Заради справедливості зазначимо, що дискусію з цієї проблеми ще в 1926 році розпочав Д. Грудина, так і назвавши свою статтю – "До підготовки молодої української режисури" [14]. Насамперед він чи не вперше порушив питання про неможливість підготовки режисерів у так званих режисерських лабораторіях при більшості професійних театрів, оскільки вони не мають можливості робити це якісно. Виняток Д. Грудина зробив лише для Мистецького об'єднання "Березіль", яке уже підготовило декілька молодих режисерів. Друге, що пропонує Д. Грудина, – це "організувати Експериментально-лабораторний театр – бодай один на Україні, де б по черзі, за керівництвом авторитетних, досвідчених керівників […] всі молоді режисери та реж. лаборанти змогли б удосконалюватися та набувати необхідний досвід та знання" [14]. Одночасно, це, на думку автора, допомогло б вирішити проблему практичної підготовки випускників драматичних технікумів і відділів музично-драматичних вишів.

Натомість у 1928 році В. Василько, на той час художній керівник Одеської держдрами, підкреслюючи, що навіть професійний театр, не кажучи вже про аматорський (5 000 гуртків), перебуває напередодні режисерської кризи, з метою працевлаштування випускників муздрамінів і підвищення їх кваліфікації пропонує долучити до штатного розкладу великих театрів ставки режисера-лаборанта з відповідним фінансуванням. Тобто вирішити це питання на державному рівні. "Доки ця справа не буде розв'язана конкретно, аж до відповідних статтів у бюджеті театру, справа виховання режисерського молодняка залишатиметься на папері принаймі по виробничих театрах", – стверджує режисер [3, с. 2].

Інші учасники дискусії: П. Вернигора (представник з Одеси), С. Бондарчук, декан драматичного факультету Харківського музично-драматичного інституту, підтримуючи пропозиції В. Василька, порушують питання про ситуацію в самих

муздрамінах: недостатня кількість викладачів високої кваліфікації, низька заробітна плата і необхідність підняти її до рівня інших вишів, невідповідна матеріальна база, потреба у вдосконаленні методики тощо.

Ми не могли обійти увагою цю дискусію насамперед через те, що вона безпосередньо торкалася проблем, які переживала тодішня театральна освіта, більшість її учасників були викладачами Харківського музично-драматичного інституту, а за своєю масштабністю, тривалістю, гостротою поставлених питань вона не має аналогів аж до сьогоднішнього дня. Основні її тези ще довго "відлунювались" так чи інакше у статтях Й. Шевченка, Я. Мамонтова, П. Руліна, у виступах Л. Курбаса та В. Василька на театральному диспуті 1929 року і безпосередньо в театральній практиці і педагогіці.

Саме в цей час з метою підвищення рівня підготовки фахівців на державному рівні прийнято низку постанов, які стосуються найрізноманітніших питань життєдіяльності вишів – від організаційно-адміністративних до науково-методичної роботи. Ф. Зубравський писав щодо впливів усіх постанов на діяльність Харківського музично-драматичного інституту: "Директиви уряду щодо точних термінів навчання, принципів складання програм, обліку знань студентів, дипломних праць, єдиноначальність внесли велику систематизацію в роботі інституту і дали можливість підняти на вищий щабель якість самої роботи" [18, с. 49].

На початку 1930-х років деякі зміни відбуваються в структурі інституту і навіть у самій його назві: 1931 року його перейменували з музично-драматичного на музично-театральний інститут. З оголошення про осінній набір до інституту 1933 року стало зрозуміло, що у виші стало три факультети: музичний, театральний і радіофакультет. Дещо розширився і спектр підготовки фахівців. Театральний факультет (колишній драматичний), що вів підготовку лише режисерів драми, крім цього розпочав підготовку акторів опери, драми, музкомедії, а щойно відкритий факультет радіо – керівників художнього радіомовлення (в галузі музичній і літературно-драматичній) [30].

Однак активна розбудова інституту припиняється внаслідок чергового наступу тоталітарної системи: почалися безпідставні звинувачення видатних діячів мистецтва, культури, педагогіки в буржуазному націоналізмі і, як наслідок, їх звільнення й арешти. У 1933 році, доведені до відчаю, пішли з життя М. Скрипник, М. Хвильовий. 5 жовтня цього ж року був звільнений з посади директора і художнього керівника театру "Березіль", а в 1934 році – заарештований Лесь Курбас. Не оминула ця біда і Харківський музично-театральний інститут. Відомче видання Наркомосу "На фронті культури" повідомляло: "До навчальних мистецьких закладів пролізли націоналістичні елементи, які провадили політично-шкідницьку діяльність. Їхні буржуазно-націоналістичні та формалістичні концепції викрив Наркомос в Харківському музично-театральному інституті, знявши керівництво та очистивши склад викладачів" [28, с. 156]. Так звані "вороги народу" були "викриті" і в багатьох інших мистецьких навчальних закладах: Київському

муздраміні, Дніпропетровському музично-театральному технікумі, Київському музтехнікумі. "Всі вони, – як стверджує невідомий дописувач, – протягували класово-ворожі теорії" [28, с. 156]. У Харківському музично-театральному інституті чи не найбільше постраждав саме викладацький склад театрального факультету, насамперед березільці, представники курбасівської школи. Постановою Наркомосу було звільнено з роботи декана факультету, професора Г. Ігнатовича і професора Й. Куніна. Більше того, вони були позбавлені вчених звань професора [15, с. 34].

Коментуючи цю ситуацію, Д. Грудина у своїй сумнозвісній статті "Против «курбасовщины» в театре", підготованій і опублікованій, без сумніву, на замовлення вищих ешелонів влади в московському часопису "Театр и драматургия", писав: "Курбасівці поширювали настанови свого «метра» по всій Україні, труїли ними молодь, «виховували» в цьому дусі ціле театральне покоління" [15, с. 34]. Серед інших викладачів Харківського музично-театрального інституту, яких "розвінчав" Д. Грудина за їх "політичну незрілість і неблагонадійність", молоді педагоги: Р. Черкашин, М. Верхацький і навіть професор Я. Мамонтов.

Як би там не було, а 1934 року музично-театральні інститути – в Харкові, Києві і Одесі припинили своє існування відповідно до постанови Ради Народних Комісарів про реорганізацію мистецької освіти. На думку керівництва Народного комісаріату освіти, ця реорганізація повинна була *уніфікувати систему мистецької освіти з мистецькою освітою РСФСР і одночасно, ліквідувати націоналістичне перекручення на цій ділянці роботи* (виокремлення шрифтом наше. – *Г. Б.*) [28, с. 157]. Унаслідок цієї "реорганізації" в Україні залишилися декілька консерваторій і лише один вищий театральний навчальний заклад – Київський державний театральний інститут, що утворився 1934 року на базі драматичного факультету колишнього Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка.

Що стосується Харкова, то у 1934 році музичне відділення музично-театрального інституту влилося в музично-драматичний технікум з правами вищого навчального закладу. Театральний факультет (здебільшого студенти старших курсів) був приєднаний до Київського театрального інституту. Ясна річ, що це було зумовлено ще одним рішенням на державному рівні – переведенням столиці Радянської України з Харкова до Києва.

Однак Харків зі своїми могутніми театральними традиціями не залишився зовсім без театральної освіти. У 1934–1941 роках вона існувала тут на рівні середньої ланки як Харківське театральне училище, яке припинило своє існування у серпні 1941 року, злившись з евакуйованим до Харкова Київським театральним інститутом. У жовтні 1941 року цей об'єднаний навчальний заклад був евакуйований до Саратова.

Відновлення роботи інституту у Харкові відбувається після звільнення його від німецьких загарбників (серпень 1943 року), відповідно до постанови Ради народних комісарів від 4 листопада 1943 року і наказу Управління в справах

мистецтв при РНК УРСР від 15 грудня 1943 року Реевакуйований інститут став носити назву "Державний інститут Театрального мистецтва УРСР".

У серпні 1945 року на державному рівні було прийняте рішення про організацію окремого Харківського театрального інституту. Його славетна історія – тема наступного дослідження.

Список використаної літератури

1. *Бабишкін О.* Театральний світ Миколи Вороного / О. Бабишкін // Театр і драма / Микола Вороний. – Київ, 1989. – С. 5–36.

2. В Харківськім Музично-драматичнім Інституті : (Розмова з ректором музично-драматичного інституту професором Дремцовим) // Нове мистецтво. – 1925. – № 2. – С. 14.

3. *Василько В.* В справі виховання молодої української режисури / В. Василько // Нове мистецтво. – 1928. – № 8. – С. 2–3.

4. *Василько В.* Фрагменти режисури / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1967. – 382 с.

5. *Верхацький М.* Скарби великого майстра / М. Верхацький // Лесь Курбас : Спогади сучасників. – Київ, 1969. – С. 307–326.

6. Весь Харків : Адресно-довідкова книга на 1929 р. – Харків, 1929. – 216 с., 208 с.

7. *Віхрєв В.* [Довбищенко В.] Шлях режисера : (Замітки про народного артиста УРСР В. С. Василька) / В. Віхрєв // Театр. – 1940. – № 6. – С. 6–10.

8. *Галицкий В.* Театр моей юности / В. Галицкий. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1984. – 288 с.

9. *Голота В.* Творче кредо І. Юхименка / В. Голота // Театральна культура. – Київ, 1984. – Вип. 10. – С. 41–49.

10. [*Горбенко П.*] З життя мистецьких ВУЗів / П. Г. // Культура і побут. – 1927. – 13 серп. (№ 30).

11. *Горбенко П.* Про театральну освіту / П. Горбенко // Культура і побут. – 1928. – 6 трав. (№ 18).

12. *Гриншпун И.* О друзьях моих и учителях / И. Гриншпун. – Киев : Мистецтво,1986. – 167 с.

13. *Грудина Д.* Державний музично-драматичний інститут у Харкові / Д. Грудина // Нове мистецтво. – 1927. – № 8. – С. 8–10.

14. *Грудина Д.* До підготовки молодої української режисури / Д. Грудина // Культура і побут. – 1926. – 21 лют. (№ 8).

15. *Грудина Д.* Против "курбасовщини" в театре / Д. Грудина // Театр и драматургия. – 1934. – № 6. – С. 30–36.

16. Державний архів Харківської області (ДАХО). – Ф. Р№ 1002. – Оп. 2. – Од. зб. 27.

17. *Єрмакова Н.* Березільська культура: Історія, досвід / Н. Єрмакова. – Київ : Фенікс, 2012. – 512 с.

18. *Зубравський Ф.* 10 років існування Харківського музично-драматичного інституту / Ф. Зубравський // Радянська музика. – 1933. – № 2–3. – С. 44–50.

19. *Ігнатович Г.* Драматичний факультет / Г. Ігнатович // Державний музично-драматичний інститут імені Лисенка, 1903–1918–1928. – Київ, 1928. – С. 39–48.

20. *Ігнатович О.* У полі світла / О. Ігнатович // Від гасниці до рампи : нариси з історії українського театру на Закарпатті / Г. Ігнатович. – Ужгород, 2008. – Кн. 1. – С. 291–306.

21. *Кравчук П.* В. С. Василько – режисер / П. Кравчук. – Київ : Наукова думка, 1980. – 246 с.

22. *Курбас Л.* [Виступ на театральному диспуті] / Л. Курбас // Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 85–92.

23. Мамонтов Яків Андрійович // Самі про себе : автобіографії українських митців 1920-х років. – Київ, 2015. – С. 263–265.

24. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса // Лесь Курбас : Спогади сучасників. – Київ, 1969. – С. 327–347.

25. *Мирошниченко Л.* Театральна молодь за роботою / Л. Мирошниченко // Всесвіт. – 1928. – № 30. – С. 17.

26. *Могила П.* Майстерня "Молодар" / П. Могила // Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 63.

27. Музично-драматичний інститут. Драматичний факультет // Вісті ВУЦ-ВК. – 1925. – 2 груд.

28. Музично-театральна освіта // На фронті культури. – Київ, 1935. – С. 152–160.

29. Навчальні плани музично-драматичних інститутів. – Харків, 1928. – 49 с.

30. [Оголошення про набір на 1933–1934 р.] // Комсомолець України. – 1933. – 10 черв.

31. *Смолич Ю.* Про систему мистецької профосвіти / Ю. Смолич // Культура і побут. – 1926. – 20 черв. (№ 25).

32. Список установ Наросвіти та Охорони здоров'я м. Харкова та приміської смуги. – Харків, 1931. – 66 с.

33. Театр і музика : Драматичні курси // Червоний шлях. – 1929. – № 1. – С. 252.

34. Театральна школа при "Березолі" // Культура і побут. – 1927. – 10 верес. (№34).

35. *Туркельтауб І.* Дозвольте й мені…: З приводу "Апології кустарництва" / І. Туркельтауб // Культура і побут. – 1928. – 28 квіт. (№ 17).

36. *Туркельтауб И.* Проблема сценического образования / И. Туркельтауб // Жизнь искусства. – 1924. – № 49. – С. 2–3.

37. Харьковский музыкально-драматический институт // Коммунист. – 1924. – 6 сент.

38. *Черкашин Р.* Ми – березільці: Театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. – Харків : Акта, 2008. – 336 с.

39. "Я не хочу брати участь в такому оркестрі…": (З епістолярію Гната Ігнатовича) // Український театр. – 2003. – № 4. – С. 26–29.

Стаття надійшла до редколегії 2.11.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

THE MUSIC AND DRAMA INSTITUTE AS A MAJOR STAGE IN DEVELOPMENT OF THEATRICAL EDUCATION IN KHARKIV (1923–1934)

Halyna BOTUNOVA

The I. P. Kotliarevsky National University of Arts, Kharkiv,
Departament of Theater Science,
79, Chernyshevs'ka Str., Kharkiv, 61002, Ukraine,
tel. (057) 7003640, e-mail: theatre.khdam@i.ua

The article deals with the development of higher theatrical education in Kharkiv, especially with one of the most important and least studied periods of its progress, i.e. the 1920s and 1930s. The activities of the MDI are described against the background of complex social, political and creative processes, which brought about lively debate. Much attention is paid to the prominent professors of the MDI, such as I. Maryanenko, I. Yukhymenko, Ya. Mamontov, I. Turkel'taub and some others, and some theatrical collectives, namely, "Molodar". The author stresses the decisive role played by the members of the so-called "Berezil' school", namely, H. Ihnatovych, S. Bondarchuk, V. Vasyl'ko, B. Tiahno, L. Dubovyk, D. Vlasiuk, V. Skliarenko, R. Cherkashyn, M. Verkhats'ky, in the formation of the Kharkiv theatrical school in general.

The author, using a solid massive of original sources, analyzes the heated debate on problems of training actors and stage directors, which debate was taking place in the columns of Kharkiv newspapers in 1925–1928, involving well known figures of theater, both practical directors and prominent actors, and leading theoreticians in the fields of stage arts and teaching.

Keywords: theatrical education, the Kharkiv Music and Drama Institute, methodology of teaching, the Berezil' school, discussion on theatrical education.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 193–211
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 193–211

УДК 792.072.3.09(438)”1893/1894”:316.647.8:7.046(=161.2)

“АНТИТЕЗА ДВОХ СУСПІЛЬСТВ”: ОБРАЗ КОЛІЇВЩИНИ У ВИСТАВАХ “ВАТАЖОК” АВРЕЛІЯ УРБАНСЬКОГО НА СЦЕНАХ ПОЛЬСЬКИХ ТЕАТРІВ (1893–1894 РОКІВ)

Майя ГАРБУЗЮК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна,
тел.: +380668298150, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com

Уперше в українському театрознавстві проаналізовано ідейно-змістові та стилістичні особливості п’єси польського драматурга Аврелія Урбанського “Ватажок” (1888), присвяченої темі Коліївщини. Подано коротку інформацію про автора. Розкрито впливи на формування сюжету та системи персонажів цього твору п’єс-попередників, зокрема вистави-переробки “Гелена, або Гайдамаки на Україні” Я. Н. Камінського (1819) та драми “Срібний сон Саломеї” Ю. Словацького (1844). Виявлено прямі (цитати) та опосередковані (образно-лексичні) впливи поеми “Гайдамаки” Т. Шевченка. П’єсу “Ватажок” А. Урбанського розглянуто як пізньоромантичну драму з елементами мелодрами, центральний образ якої є прикладом типового для польської культури XIX століття негативного образу українця-гайдамаки. Наголошено, що образ Коліївщини у цьому творі – відповідно до усталеної традиції XIX століття – будується на топосі пекла та його складових: топосах вогню, смерті, насилля, жертви. Розкрито історію сценічних прочитань драми у Львові, Кракові, Познані та Іновроцлаві (1893–1894). На основі рецензій виявлено як подібні, так і відмінні риси рецепції цього твору у сприйнятті критиків різних міст: одностайне схвалення у Львові; прихильне та скептично-критичне – у Кракові; негативне (щодо показу сцен насилля, пожежі, смерті) – в Іновроцлаві.

Наголошено, що від початку до кінця XIX століття негативний образ українця-гайдамаки на сцені практично не зазнав змін, зберігаючи свої яскраво романтичні ознаки та залишаючись осердям “пекельного міту” України в польській культурі. Поруч із ним у п’єсі та виставі актуалізовано міф шляхетсько-української згоди, зокрема у постатях “своїх чужих” українців, відданих ідеї Речі Посполитої. Полоноцентричний світ драматичного твору та його сценічних втілень будувався на синтезі пекельного

© Гарбузюк М., 2017

та аркадійсько-братнього мітотворчих дискурсів. Ідеологічне вістря твору було скероване до актуальних проблем буття польської нації, в колі яких так зване "руське питання" набувало дедалі більшої гостроти.

Ключові слова: польсько-українські театральні стосунки, польська драматургія XIX століття, гайдамаччина на польській сцені, Шевченко і польський театр, театральна імагологія.

Останній показ вистави львівського польського театру "Гелена, або Гайдамаки на Україні" Я. Н. Камінського (переробка-переклад драми Т. Кернера "Ядвіга, наречена бандита") відбувся 1857 року. Ця перша – і довгий час єдина – вистава на польській сцені про події Коліївщини прожила на кону тридцять вісім років (прем'єра 1819 року). За цей час лише Міхал Сухоровський (у Краківському театрі) здобувся на єдиний прем'єрний показ своєї драми на цю ж тему "Ванда Потоцька, або Сховок у ліску Св. Софії" (1851). Як відомо, 1844 року Ю. Словацький написав драму "Срібний сон Саломеї", дія якої також відбувається в часи Коліївщини, але прапрем'єра твору відбулася лише 1901 року. Ще одна драма – "Гонта" Г. Красінського, написана і видана англійською мовою у Лондоні 1848 року – також не отримала сценічного втілення.

Лише 1893 року майже одночасно на краківській та львівській польських сценах виникли вистави, що повертали глядачів до трагічних сторінок польсько-українського конфлікту 1768 року. Одним із них був спектакль "Ватажок" ("Watażka") Аврелія Урбанського. Аналізу основних ідейно-змістових та естетичних особливостей драматургічного тексту та вистави, короткому висвітленню її сценічної історії та особливостей критичної рецепції сучасників присвячена пропонована розвідка.

Аврелій Урбанський (27.03.1844, Львів – 13.06.1901, Львів) – польський поет, драматург, перекладач. Народився у сім'ї директора бібліотеки, професора Львівського університету, закінчив гімназію, вступив на юридичний факультет Львівського університету. Студентом взяв участь у повстанні 1863 року, продовжив навчання як майбутній лікар, потім – філософ. По закінченні університету обрав казенну працю, пропрацювавши до кінця життя у Крайовому Виділі. Чиновницьку роботу вдало поєднував із активною творчістю. Сучасник Станіслав Блотніцький назвав його одним із найпліднішних польських авторів: "Актуальні пісеньки, комедії, драми, лібрета до опер і оперет, навіть гуморески летіли наче з рукава обдарованого бурхливою фантазією автора" [9].

Драматичний талант А. Урбанського проявився рано: вже 1865 року на львівській сцені відбулася прем'єра його першої драми "Серце і гордість". Його мати, Аделя з Добжанських, належала до знаної театральної львівської родини. Упродовж 60-70-х років XIX століття його твори активно входили до репертуару львівської сцени, 1872 року він був одним з організаторів та учасників "Товариства приятелів сцени", як літературний секретар театру та автор брав безпосередню участь у формуванні складу трупи та творчій діяльності львівської польської сцени.

Відтак перу А. Урбанського належать 27 п’єс, значна частина з яких мала прем’єри у Львові та багатьох інших польських містах [13, с. 955–956]. Про якісь п’єси А. Урбанського у перекладі українською мовою згадує і С. Чарнецький у своєму огляді театральної бібліотеки Українського театру товариства “Руська бесіда” С. Чарнецький, але інформації про їх сценічні втілення не маємо [4, с. 139].

Антоній Холоневський у своїй книжці “Безсмертні”, виданій 1898 року, серед низки найцікавіших тогочасних письменників охарактеризував А. Урбанського, наприклад, так: “Він належить до категорії поетів, перед котрими добре вихована критика ламає свої пера. [...] Найохочіше він перебуває в колі польських тем, котрі дозволили йому створити кілька творів беззаперечної краси та літературної цінності” [10, с. 12]. До них належали, зокрема, “Драма однієї ночі” та цикл поезій “Мятеж” (високо оцінений Іваном Франком [3]), що були присвячені подіям повстання 1863 року. С. Блотніцький разом з іншими творами теж високо оцінив драму “Ватажок” як п’єсу сильного патріотичного звучання: “В усіх цих творах звучить сердечна патріотична нота, віє від них щирі почуття та гарячий запал для нашої нещасливої національної справи” [9].

Драму на три дії, чотири картини під назвою “Ватажок” (“Watazka“), засновану “на тлі історії часів Станіслава Августа”, А. Урбанський написав та видав у Львові ще 1888 року [20]. Зважаючи на те, що твір малознаний, вважаємо за потрібне коротко викласти його сюжет. “Діється в маєтках Єгомосьці (священик. – *М. Г.*) пана Вериги на Україні, на пограниччі Поділля, року 1768”, – зазначав автор на початку [20, с. 1]. Суспільно-політичним тлом драми є переддень виступу барських конфедератів, про що йдеться учасникам першої масової сцени у маєтку п. Вериги. Одночасно виникає тема зростання бунтівних настроїв серед українців. На тлі цих подій розгортається лірична лінія твору. Українець Омелько, син греко-католицького священика, отця Кирила та Тетяни, фанатично закоханий у молоду вдову Полковникову з Варшави. Дочка сенатора, Полковникова, кокетує та заграє із Шамбеляном, відверто знущаючись з почуттів “хамчука” Омелька, чим і штовхає його до лав гайдамаків. Очоливши гурт гайдамаків, він вривається в маєток Полковникової, і вже жадаючи помсти, принижує її гідність, примушує називати себе отаманом, погрожує взяти силою. Відволікши увагу Омелька, Полковникова несподівано ранить його, а він, захищаючись, убиває свою кривдницю. Цієї миті вриваються вояки на чолі з хорунжим Даніелем Дубиною, щоб заарештувати убивцю, але за мить до втечі хлопця перехоплює його батько, отець Кирило. Після довгих звинувачень та докорів Кирило говорить синові, що умовою прощення його гріха може стати лише згода служити конфедератам. Омелько заявляє, що люто ненавидить поляків, латинську віру, і тому обирає смерть замість служби ворогам. Довідавшись про його ув’язення та знаючи, на які тортури він приречений, мати й Настя передають хлопцеві отруту. Останньої миті батьковий гнів несподівано змінюється на милість: Кирило пропонує відпустити гайдамацьку ватагу у степ. Та дарма – Омелько та

Настя, котра вирішила розділити долю коханого і випила отруту разом із ним, уже мертві...

П'єсу, як і багато інших драм А. Урбанського, варто розглядати як прояв пізнього романтизму у поєднанні з елементами мелодраматизму та психологізму. Патріотична тема будується тут на гострому протиставленні світів польського та українського через конфлікти: релігійний (католицизм та православ'я), соціальний (аристократи, шляхта й селяни), морально-етичний (звірства гайдамаків; християнські честноти; протистояння батька й сина) та особистий (фатальне кохання). Найяскравіший у творі – романтизований образ головного героя-гайдамаки Омелька. Віддані католицизму та ідеї Речі Посполитої українці, насамперед отець Кирило, становлять "позитивно" інтерпретовану групу персонажів. Омелько – ватажок гайдамаків – негативну. Омелько як персонаж має типові романтичні ознаки: внутрішню роздвоєність ("...в мені б'ються два несамовиті духи... То один перемагає, то другий" [20, с. 41]), відчуття соціальної нерівності, посиленої національною: "Ми – недоляшки" каже він тихо батькові [20, с. 17]). В уста героя автор вкладає й інші характеристики, що акцентують його почуття вторинності, наприклад: "...Я нещасливий... Хай би мене залишили хлопом. Навіщо дідич з сином тягав мене по школах? Навіщо світ мені показав? Засмакувала душа в шляхетському раю – і бурлить, і розпирає – і глухо волає: ще, ще!" [20, с. 56]). Недосяжність "шляхетського раю", відчуття соціальної нерівності не були б Омелька такими критичними, якби не нехтування Полковникої, якій він докоряє своїм нещастям: "А Ви? Навіщо Вам було сюди з Варшави? [...] Якби не Ви, сидів би у матері, на припічку, на добродія орав би плугом, бідну ту дівку (йдеться про Настю. – *М. Г.*) взяв би в дружини, і не дізнався б, що таке ненависть до людей, що таке чорна доля" [20, с. 56]) Ще далі він зізнається: "Там, при дворі, все тиснуло на мене... Тхором чувся. Тут, на моєму смітниську, чуюсь якось краще" [20, с. 58]). Отже, чужий і недосяжний аристократично-шляхетський світ виявився "подвійно" згубним для героя-українця: на зміну дитячо-юнацькому відчуттю чужості під час навчання у Варшаві у дорослому віці він зазнає зверхності та відмови сенаторської доньки. Якби – за словами батька – він відповідав своєму призначенню ("Хай би пильнував батьківську стріху, соху і рало. Взмагав духовну рясу носити і Церкві святій служити, як батько – згода. Нехай би шабельки мав та самопали і хай би служив поборюючи ворогів Речі Посполитої" [20, с. 12]) – то трагедії вдалося б уникнути. Так думає його батько Кирило, так, з гіркою іронією, у відчаї, мислить і сам Омелько.

На підставі цих висловлювань переконуємося, що бінарна пара "польське–українське" тут змодельована на типових колоніальних опозиціях "цивілізація/дикунство", "центр/периферія", "аристократичне/селянське" і т. ін. З цих протистоянь постає мотивація вчинків головного героя, урухомлюється драматична дія, формується фабула і сюжет. Образ Омелька укладено за напрацьованим упродовж XIX століття в польській культурі стереотипом гайдамаки

як романтичного розбійника: самотнього, соціально упослідженого, душевно травмованого, спровокованого до помсти суспільною несправедливістю та особистим нещастям. Мотиви національного протистояння тут приховано, їх місце посідають соціальний та релігійний конфлікти. Цікаво, що і в цій п’єсі, як у вже згаданих на початку її попередниць, типова для колоніального дискурсу гендерна опозиція чоловічого (підкорювача) й жіночого (підкореного) набуває оберненого: колонізаторське, замасковане під жертву (Полковникова), має фемінний характер; тим часом як колонізоване, явлене у всій силі пристрасті до підкорювачки – маскулінний (Омелько). Зауважимо, що тема чоловічої – брутальної – української сили продовжує залишатися незмінною упродовж XIX століття, тим часом, як образ жертви, “нареченої-польки”, істотно змінився: на відміну від ідеалізованого образу ранньоромантичної юної Гелени тепер перед нами пізньоромантична підступна, зверхня, цинічна вдова, сенаторська дочка Полковникова.

Важко не помітити, що у моделюванні драматичних ситуацій А. Урбанський повторює вже апробовані у виставі “Гелена або Гайдамаки на Україні” конструкції: як і Тименко-Горейко у переробці Я. Н. Камінського, Омелько в драмі А. Урбанського страждає через кохання без взаємності до польки, в обох творах її відмова стає причиною переходу героя до стану гайдамаків, як і типологічно подібні сцени помсти ображеного українця, котрий силою домагається любові красуні, хоча за рівнем жорстокості та брутальності Омелько перевищує свій праобраз. Дзеркальним відображенням “Гелени...” є кульмінаційні сцени “Ватажка”: у Я. Н. Камінського Гелена вбиває гайдамаку, в А. Урбанського навпаки: Омелько вбиває Полковникову. Звісно, “Ватажок” не є калькуванням “Гелени...”, радше, її трансформованим спадком, що засвідчує тривалість та силу закладених ще у виставі 1819 року мотивів, топосів, схем. До таких належать топос пекла, що увібрав у себе мотиви вогню, фатального кохання, жертви, насилля, смерті. Всі вони так чи інакше пов’язані з персонажами-українцями.

Топос пожежі, заявлений ще у “Гелені...” у сцені нападу гайдамаків на маєток Старости, у “Ватажці” розгорнувся у майже наскрізний візуальний образ-лейтмотив. Він виникає кількаразово: спершу як нічні блискавиці, що супроводжують сцени першої дії, згодом як сяйво вікон панського маєтку в глибині сцени, де гуляла шляхта. Але найвиразніше він проявлявся в останній дії, коли спраглий помсти гайдамака Омелько зникав у спальні Полковникової. Дяк Наум, розпалюючи люльку, коментував цей момент так: “Хе, хе... Буде шлюб Ясновельможної з козаком! Гучна забава! [...] Хай буде молодим ясно й тепленько! *Добуває з загашника паклю, викрешує вогонь і огорнувши паклею розпалену губку* (матеріал для запалювання кресалом. *– М. Г.*)*, вихиляється за дверцята, втикає її вгору, вертикально. Хе, хе... Дідько дав під самим боком шопу з сіном*” [20, с. 71–72]. Мотив “пекельного”, “вогняного”, “інфернального”, “насильницького” й зрештою смертельного шлюбу українця й польки, що також бере свій початок у XIX столітті від постави “Гелени...” – своєрідна проекція такого бажаного й неможливого

водночас польсько-українського поєднання, образ потопленого в крові, так і не віднайденого спільного раю.

Помітний у "Ватажку" А. Урбанського і вплив "Срібного сну Саломеї" Ю. Словацького. Герой А. Урбанського, як і Семенко Ю. Словацького, походить з українського священичого роду. Саме цю лінію, запропоновану у драмі Ю. Словацького, А. Урбанський розвинув як головну у своїй драмі, загострюючи до повного антагонізму релігійний конфлікт поміж батьком і сином, поміж поколіннями українців, їхніми світоглядами та чином. Драматург наголосив на близькості греко-католицької церкви до католицизму та смертельному протистоянні із православ'ям як агентом російського імперського впливу.

Вже було сказано, що І. Франко високо цінував поему А. Урбанського "Мятеж", але про п'єсу "Ватажок", на жаль, не висловився. Проте до цієї драми можна застосувати думку І. Франка, висловлену ним з приводу іншого твору "Русини. Шкіци та образки" польського письменника Абгар-Солтана (спр. прізвище Абгарович), що вийшов майже у той самий час. Оцінюючи спосіб трактування українців у цьому творі, І. Франка зауважив: "Героїнею (твору. – *М. Г.*) є його (автора. – *М. Г.*) власна тенденція, яка полягає в тому, що освічений українець, раз вирваний з селянської колії життя, не повинен уже бути українцем, повинен стати поляком чи москалем, причому, звичайно, того українця, який стає поляком, автор підносить до висот ідеалу, а той, що стає москалем, – або марно гине, або смажиться ще за життя в смальці власної підлості" [3, с. 83]. Подібно у "Ватажку" українець отримує позитивну конотацію, лише схилившись до польського табору – як отець Кирило, або ж негативну, якщо герой відверто заявляє про ненависть до католицтва та поляків – як це зробив Омелько.

Попри всю жорстокість гайдамацьких сцен, автор парадоксально виявив повагу до персонажів-українців, а точніше – до української мови, літератури, культури. Для мовних характеристик персонажів-українців він обрав прийом залучення питомо української лексики у тексти героїв, чим також продовжив традицію початку XIX століття. Уміщені посеред польського тексту, ці виразні мовні ознаки допомогали точнішій національній ідентифікації героїв, впливали на творення яскравих характерів. Зокрема, в тексті бачимо українські слова, записані латинською абеткою та підкреслені курсивом: *mandriwka, diwky, hromada, kurin, majdan, czumaky, bajdak, batko, dytyna* та ін. Вони видають добрі знання автора в царині української мови. Ще більше це увиразнюється в поданих у тексті українських приказках-приповідках. Вони звучали у діалогах персонажів-українців: Кирила з Омельком та дяком Наумом, у розмовах Тетяни й Насті; були також записані латинською абеткою: "Скачи враже як пан скаже" та "Багатому чорт дітей колише" [20, с. 18], "Хто корчму минає, той щастя не знає" [20, с. 19], "Піп в дзвін, а чорт в клепало" [20, с. 20], "Волос долгий – та ум короткий" [20, с. 21], "Громада – то великий чоловік" [20, с. 22], "Пек тобі" [20, с. 22] та багато інших. Окремо зауважуємо кількаразове вживання відомого козацького гасла: "Пу-гу, пу-гу".

Та ключем до “українського світу” цього твору є поема “ Гайдамаки” Т. Шевченка, цитована у п’єсі. Відомо, що поезії Т. Шевченка ще за його життя переписували латинською абеткою, поширювали в рукописах, вони були знані польській інтелігенції, хоча й викликали суперечливі, а часто і вкрай негативні оцінки. Відомо, що першим біографом Т. Шевченка став поляк Ґвідон Батаглія, про творчість поета позитивно відгукнулися одними з перших Я. Лям, А. Гожалчинський [14, с. CIV]. Від 1880-х років ставлення до творчості Кобзаря серед поляків, і революційної молоді зокрема, набуло нової сили й прихильності (Е. Ожешкова, С. Жеромський, Я. Каспрович, М. Здзєховський та ін.) [14, с. CVIII–CXIX]. Низка польських літераторів не тільки перекладала твори Т. Шевченка чи висловлювалася на захист творчості поета, а й уводила ці твори у власні тексти: “У другій половині XIX століття до поезій Т. Шевченка з метою їх творчого використання звернулося багато польських поетів і прозаїків: В. Сирокомля, Л. Совінський, П. Свєнціцький, С. Грудзінський та ін.”, – писав дослідник цього питання Т. Пачовський [2, с. 255]. Звернімо увагу лише на факти, пов’язані з драматургією, що їх подав Т. Пачовський.

Польський письменник, поет, перекладач, редактор, актор українського театру товариства “Руська бесіда” Павлин Свєнціцький написав українською мовою комедію “Міщанка” з життя київських землевласників та міщан. У п’єсі відверто народницького, україноφільського характеру серед важливих прикмет позитивних персонажів Володимира та Галі – любов до Шевченка, цитування “Кобзаря” (поема “Катерина”), присутність самої книжки в описі кімнаті героїні: “Немає сумніву, – стверджує Т. Пачовський, – що в п’єсі відображені симпатії Свєнціцького до українського народу, до його поетичної творчості та до Шевченкового «Кобзаря»” [2, с. 259]. Інший польський автор того часу, Леонард Совінський (першим переклав і видав 1861 року поему “Гайдамаки” польською [18; 19]), у своїй трагедії “На Україні” теж не лише згадує Т. Шевченка, послуговується образами, навіяними творчістю Кобзаря, а й уводить в текст фрагмент власного перекладу Шевченкового вірша “Нащо мені женитися” [8, с. 49–50]. “Твори Шевченка, які добре знав Совінський, допомогли йому відтворити картини з життя українських селян у трагедії «Na Ukrainie», яку польські критики визнали одним із кращих драматичних творів про польське повстання 1863 р.”, – підсумував Т. Пачовський. Власне, у цьому контексті драма “Ватажок”, про яку не згадують літературознавці, становить окремий інтерес, бо дає підстави говорити не лише про певну традицію позитивної рецепції творчості Т. Шевченка у польській драматургії та на сцені, а й про акценти хронологічні: саме твір А. Урбанського вийшов на сцену першим (1993), прапрем’єра трагедії Л. Совінського відбулася пізніше (1900, Краків), комедія П. Свєнціцького, наскільки відомо, не мала сценічного життя взагалі.

Отже, повернімося до тексту “Ватажка” . У ремарках до першої дії автор зазначив, що праворуч, у глибині сцени, навпроти заднього фасаду маєтку пана Вериги, розташований паркан, за котрим на високому підмурівку видніється

кам'яна фігура Святого [20, с. 3]. Наприкінці сьомої сцени цієї ж дії після репліки Наума "А от і громада!" в ремарках читаємо: "*Дорогою, за штахетами зправа наліво тягнуться селяни, віддаючи поклон фігурі. Одночасно кілька господарів, проходячи садом, побачивши ксьондза Кирила, зупиняються і знімають капелюхи. В мить, коли громада за штахетами минає сцену, з-за кущів під фігурою чути думку бурлаки*" [20, с. 19]. Текст "думки" теж записано латинською абеткою, але це не що інше, як цитати з Шевченкових "Гайдамаків":

"Задзвонили в усі дзвони
По всій Україні.
Закричали гайдамаки:
«Гине Шляхта, гине...»!
Нехрещені, кляті душі,
Гей, мало вам кари –
Ще раз треба перемучить,
Щоб не повставали!" [20, с. 20].

Симптоматичною є реакція Кирила на цей спів: "Горе! – каже він. – Хто їх тої думки навчив?" [20, с. 20]. У структурі цієї драми мотив Шевченкових "Гайдамаків" виникає як знак майбутнього лиха, а образ бурлаки-кобзаря стає його невід'ємною візуальною, вербальною та музичною складовою. Окрім бандури як музичного символу українства, у драму уведено й інший музичний інструмент – сопілку. Якщо бандура – так би мовити, епічний голос нації, то сопілка – ліричний. Саме з нею пов'язані спогади Насті: "*Чути гру на сопілці. Коротка пауза.* Настя (*на бік*): Скільки ж тихи вечорів він так грав у степу, а я сиділа при ньому на кургані задумана... Сьогодні, сьогодні не для мене плаче думку його сопілка" [20, с. 38]. Ці репліки та образи, очевидно, автор успадкував із доробку поетів так званої "української школи" в польській літературі романтичної доби.

Удруге Шевченків мотив з поеми "Гайдамаки" виникає у розмові Тетяни (матері) й Насті (дівчини, закоханої в Омелька). Тетяна тут промовляє словами-маренням Шевченкової Оксани: "Загрібай мати жар, жар. / А вже ж твоєй дочки жаль, жаль" [20, с. 36]. У цьому випадку Шевченкова цитата віщує трагічну розв'язку у долі дівчини Насті. І вже сповнені невловимих, але відчутних парафраз Шевченкових поезій звучали слова Омелька, звернені до батька у фіналі: "Вам, батьку – до церкви, мені – в степ... Вражою кров'ю просякнуть дикі поля і видадуть високе – по пояс жниво – а могили покотом – від Бугу до Дніпра будуть шепотіти: тут колись Ляхи панували. В тій добі одинак повернеться отаманом" [20, с. 79].

Отже, драма "Ватажок" також була втіленням авторської рецепції Шевченкової спадщини. Можемо припустити, що увесь український словниковий запас цього твору почерпнуто з Шевченкової поезії, що вочевидь заслуговує на окрему розвідку мово- та літературознавців. Наприклад, звернувшись до класифікації української лексики у польській прозі середини XIX століття, що її зробила М. Брацка у своїй

монографії [1, с. 313], переконуємося, що А. Урбанський у своїй п’єсі використав усі, напрацьовані польською літературою на той час, типи таких “включень” (від слів-звертань до ідіом), збагативши цей ряд цитуванням Шевченкової поезії.

Те, що п’єса не одразу вийшла на кін, анонімний автор статті у “Goniec i Iskra” пояснив цензурними перепонами: “«Ватажок», що вийшов з друку, довший час мав через цензуру закриті ворота до театру – аж нарешті повіяв трохи інший вітерець і дозволено йому розгулятися на львівській сцені” [6].

Прем’єрні покази вистави “Ватажок” А. Урбанського відбулися у Львові (15, 17, 19 травня 1893 року), Познані (22 та 23 вересня 1893 року), Кракові (27, 28 та 30 січня 1894 року), Гнєзно (12 травня 1894 року) та Іновроцлаві (15 травня 1894 року) [13, с. 955]. Поминаючи чисельні анонси та короткі інформації про прем’єру, зупинимось на п’яти рецензіях, надрукованих у львівських (“Dziennik Polski”, “Goniec i Iskra”), краківських (“Nowa Reforma”, “Czas”) та іноврослав-ському (“Dziennik Kujawski”) часописах упродовж 1893–1894 років.

Львівська прапрем’єра 1893 року, як вже було зазначено, відбулася у зв’язку із полегшенням цензурних утисків, і могла бути інспірована двома датами: тридця-тиліттям повстання 1863 року, учасником якого був А. Урбанський, та 125-літтям Коліївщини. До того ж у Кракові у березні 1893 року відбулася прем’єра іншої вистави на тему Гайдамаччини: “Вернигора” Барбітона (псевдо Володимира Левицького), інсценізації відомого однойменного роману Міхала Чайковського (1838).

Вистава викликала чималий резонанс: переповнена зала оваціями вітала виконавців та автора. Львівський літературознавець Станіслав Россовський розлогу (на дві частини) статтю у “Польському щоденнику” (“Dziennik Polski”) розпочав з епіграфа, що ним послужив текст ксьондза Кирила з першої дії: “Кс. Кирило: ... А козакові не мстіть, мосьці пане. Не кожен з вас був для нього сердечним Ляхом, не кожен пригортав його до грудей. А козак живе давньою казкою, і думки про давню гетьманщину виколисували його. (Акт 1, сц. IV)” [17, с. 1]. Вибір цитати важливий, бо допомагає зрозуміти намір та ідейні акценти самої рецензії. Автор статті наголошує міжнаціональне питання як головне у цій драмі, а також його актуальність: “...Автор «Ватажка» торкнувся кривавої історичної рани, досі незагоєної. Порушив питання національних міжусобиць двох братніх народів, що складають єдине ціле – питання руське, котре, не жаль, замість того, щоб наближатись до розв’язання, дедалі більше заходить на шлях до прірви зі шкодою для обох воюючих сторін” [17, с. 1]. Прикметно вживання рецензентом лексики, пов’язаної із образом вогню: “іскра”, “вугілля”, “роздмухати”, “дим”, “клубочиться”, “палаючий факел”: “Іскру натхнення автор видобув не з вугілля незгоди, ту іскру роздмухало кохання і не дим роз’ятрюючих гасел клубочиться в палаючому факелі, а ореол співчуття розгортається над безумцями” [17, с. 1]. Це підтверджує тезу про образ вогню як ключовий у системі кодів цього тексту, вистави, теми загалом.

Розглядаючи конфліктуючі сторони драми, С. Россовський прагне наче піднятися над протистоянням: "Хто вони? Одні й другі оскаржують один одного навзаєм. І та стара шляхта, що готова віддати життя за батьківщину, але в ній бачить тільки себе – і ті знехтувані нею побратими, котрі за нашептом злого духа Півночі спотворили традиції козаччини на потворне гайдамацтво" [17, с. 1]. Теза про "потворну гайдамаччину" ілюструє поширені у польській культурі та літературі стереотипи: ідилічне "побратимство" шляхти та козацтва, з одного боку, та сповнене антагонізму ставлення до гайдамаків як запеклих ворогів. Важливо також, що автор акцентує наявну у п'єсі тему російського втручання у польсько-українські стосунки, пишучи про "Козаччину, здеморалізовану Москвою" [17, с. 1].

Про домінування морально-етичних критеріїв в оцінюванні твору свідчить, зокрема, висловлювання С. Россовського з приводу того, хто є головним героєм твору: "І хай з погляду естетичних засад героєм «Ватажка» є очевидно цей жадібний до крові молодик – ідеальне геройство випадає признати за сповненим простоти парохом, котрий понад брутальною боротьбою двигає прапор Христа, навіть наказує мовчати любові, коли справедливість нагадує про свої права.

Вже в цьому звучить зростаючий жах трагізму: в конфлікті кохання й права Божого, котрі повинні становити єдине ціле, а кидаються наче вороги один на одного" [17, с. 2]. Іменуючи ідеальним героєм українця, відданого ідеї Речі Посполитої, С. Россовський наголосив наявність у творі двох типів персонажів-українців: героя і антигероя. Саме їхнє протистояння (а не любовна лінія), на думку рецензента, і є головним у п'єсі: "Поет вдарив тут у чоловічу струну, відходячи далеко від етики XIX століття, сентиментальної етики хворих нервів і вирафінованої софістики" [17, с. 2]. Завершувався аналіз п'єси висновком: "...З якої б точки зору ми б не захотіли розглянути «Ватажка», знайдемо в ньому завжди риси справжнього, зрілого таланту. Як національна драма з глибокою думкою, з добірною характеристикою доби і не без алюзій до сучасності, повинен «Ватажка» мати тривале життя" [17, с. 2].

Львівська прапрем'ра драми пройшла з великим успіхом. Про особливу атмосферу в залі доповідав журналіст – найімовірніше, ним був той самий С. Россовський – у наступному номері того ж часопису: "Автор ... зміг не тільки прикликати до театру чисельну публіку, але – що важливіше – зміг також цю публіку запалити, захопити і в цьому ентузіазмі утримати до кінця. Від першої сцени першої дії аж до останнього опускання завіси, чуючи натхненні слова поета, виголошені зі сцени, в зосередженні духу і з напруженою увагою, і чи не після кожної ефектної сцени зривалася буря оплесків, настільки сердечна, настільки одностайна в усьому залі, що таке рідко трапляється. Автора викликали після першої дії, і після кожної наступної також" [7]. З-посеред акторів у цій статті відзначено насамперед Феліцію Стахович у ролі Насті, котра "...грала так, що більш ідеальної виконавиці Насті автор на знайде на жодній іншій польській сцені. Теж саме можна сказати вчорашню Полковникову ([Аделя] Желязовська), Тетяна ([Анна]Гостинська).

Ватажка дуже гарно і запалом зіграв, хвилями захоплюючи всю публіку, [Владислав] Воленський” [7].

Як і С. Россовський, безіменний автор іншої рецензії у газеті “Гінець та Іскра” (“Goniec i iskra”) насамперед акцентував актуальність вистави та її алюзії до сучасності: “Діється за часів Станіслава Августа – могло б діятись і нині у нас – в Галичині” [6]. Надзвичайно важливим є міркування автора статті з приводу неможливості вкласти польсько-український конфлікт у будь-які межі: “П’єса ця про суспільно-політичні рамки, котрі насправді не є такими широкими, щоб могли обійняти антитези двох суспільств, про що автору, здається, теж йдеться” [6].

Для автора цієї рецензії Омелько втілив усі типові риси гайдамаки: “Омелько, ватажок, як герой драми, нарисований сміливо й сильно автором, є з певної точки зору типом. Він ніколи не йде до мети відкритою дорогою, не молиться явно до своїх ідеалів, покірно цілує руку свого ворога, хоча хотів би йому відгризти пальці – відкрито не піде з ножем на ніж, тільки блисне ножем тоді, коли в інших руки голі і груди відкриті... Таким був Залізняк. Таким був Гонта. Таким є Омелько Урбанського. Людину, в якої душа промениться ідеалами, котрий прагне проливати кров за ідею, найдошкульніша кривда, завдана руками ворога, не перетворить на тварину. Різуни були звірами, вбраними в людську шкіру – і таким був Омелько” [6]. Отже, сценічний образ Омелька викликав у глядача найгостріші переживання та актуалізовував образ українця-гайдамаки як підступної та безжальної тваринної істоти, позбавленої людських почуттів. Саме тому автор статті пропонував авторові допрацювати цей образ, довівши героя до убивства свого батька, що було б, на думку автора, більш переконливо й логічно [6]. Ця порада красномовно свідчить про спосіб сприйняття цього персонажа як радикально Чужого, як певної субстанції зла, що існує поза людським світом.

Попри те, що головними героями твору були Омелько та Кирило, усі рецензенти відзначали найвищу мистецьку вартість виконання Ф. Стахович ролі Насті, услід за якою вже оцінювали решту виконавців: “Насамперед, ми повинні високо оцінити гру пані Стахович в ролі Насті; трактування цієї постаті настільки оригінально-художнє, настільки згодне з правдою народної етики і жіночої душі, що треба привітати актрису глибокої і бистрої інтуїції – пані Стахович грала пречудово... Батька, каплана – уніата, грав пан [Юзеф] Хмєлінський з чималою драматичною силою, хоч там, де була необхідність трагічного звучання, відчувався певний брак голосу. Добрим ватажком був п. Воленський – в кульмінаційних сценах грав сильно і ефектно” [5]. Зважаючи на ці зауваження, можемо переконатись, що у виставі найвиразнішими дійовими особами були українці: Настя, Кирило, Омелько. Навіть схематичний другоплановий образ Тетяни був зіграний майстерною актрисою переконливо: “Невдячна роль матері ватажки відіграла пані Гостинська з артистичним пієтизмом – а сильна, епізодична постать Наума знайшла в пані [Зигмунті] Збоїнському досконалого виконавця” [5]. Супроти цих героїв роль Полковникової рецензент називає “малокрівною”: “З художньо

малокрівною Полковниковою прекрасний талант п. Желязовської зробив усе, що було можливим, але сама постать щохвилинии відбігала від тла драми" [5]. Про старанність постави свідчить бажання рецензента назвати виконавців майже усіх ролей: "Решту ролей добре грали: Шамбеляна п. [Станіслав] Геровський, старого дворянина п. Валевський і хорунжого п. [Францішек] Висоцький. Ролі менші, епізодичні, старанно відіграли пп. [Адольф] Кічман, [Броніслав] Дембицький, [Міхал] Хондзинський, [Едмунд] Ґасинський, Кєрніцький і інші" [5]. Така позитивна оцінка всіх виконавців рідко коли траплялася на той час...

Краківська прем'єра у січні 1994 року відбулася не менш успішно, ніж львівська. Автор, присутній у залі, був нагороджений овоціями, про що з радістю повідомляв кореспондент "Нової реформи": "У суботу з чималим успіхом грано уперше п'єсу Аврелія Урбанского п. н. «Ватажок». Цей твір [...] дуже сподобався публіці і зробив сильне враження, оскільки автор умів за допомоги сценічних засобів увиразнити образ епохи і зі сумних стосунків політичного і соціального знищення Речі Посполитої викресав чистий національний ідеал, а увесь свій твір надихнув шляхетною і сильною патріотичною тенденцією, котрій мусить аплодувати кожний Поляк. Публіка приготувала автору, присутньому на виставі, справжні овації і гаряче аплодувала спектаклю, зокрема у другій дії, найкращій з усіх, оскільки вона відначалась зручним і щасливим поєднанням мальовничості з драматичною силою" [11].

Відзначивши цілісність вистави та старанність у її підготовці (автор провів перед прем'єрою дві репетиції), краківський рецензент однак був вимогливішим у своїх заувагах. Так у першій дії, де "добре змальоване тло епохи", на думку автора бракувало динаміки та необхідної кількості статистів. У третій дії, на його переконання, забракло належного сценічного освітлення: "Третя дія, сповнена досить яскравих ефектів, не зробила належного враження через брак відповідного освітлення, бо ж автор мав намір представити ці сильні сцени в палаючому блиску пожежі" [11]. Зауважив критик і певні акторські проблеми. Так, відомий актор Юзеф Котарбінський, попри всю самовідданість та професійну майстерність, не зміг до решти опанувати ролі: "...в цілому роль втратила багато через неповну відповідність для цієї ролі характеристик актора, котрий окрім свого видатного таланту, не міг в цілому відповідати вимогам ролі молоденького козака-ватажка" [11]. Значно переконливішою виявилась молода актриса Габріеля Морська у ролі Насті, та ще кілька акторів: "З інших ролей на виокремлення заслуговує прекрасна і поетична креація п. Морської в ролі Настки, а також досконала гра п. [Едмунда] Ригєра і п. [Гонорати] Лещинської та п. [Зигмунта] Збоїнського, котрий з другопланової ролі старого дяка Наума створив досконалу постать типову і характерну" [11].

Однак інший рецензент, за чиїм криптонімом К. Е. без труднощів впізнаємо відомого польського бібліографа, історика театру Кароля Естрайхера, свою оцінку вистави висловив у рецензії з майже убивчим скепсисом та іронією. Свою статтю він розпочав зі згадки про складні стосунки поміж двома містами: "Поміж Льво-

вом і Краковом зазвичай прірва більша, ніж насправді могла б бути викликана взаємною боротьбою за статус столичного міста; часто заздримо собі навзаєм, але частіше цілковито не розуміємо один одного. Зокрема, не розуміємо наших смаків і літературних й мистецьких уподобань, не визнаємо взаємно нашої величі, не довіряємо суду думки чи критики. Стало вже справді правилом, що театральний успіх у Львові є для твору передбаченням поразки в Кракові, а краківське фіаско є доброю рекламою для здобуття прихильності львівських приятелів сцени. Цим можна пояснити, що п. Аврелій Урбанський ані до того, ані тепер не міг здобути у нас слави справжнього і натхненного поета, якою, правдоподібно справедливо, тішиться в політичній столиці краю” [15]. Згадав також він і сатиричні випади проти А. Урбанського відомого львівського редактора, сатирика, публіциста Яна Ляма, наче продовживши їхню інтонацію: “Незабутні і злосливі жарти Ляма краще нам врізались в пам’ять, ніж беззаперечні якості праць автора «Драми однієї ночі»; в суботу, коли просувалися сценою один за одним криваві образи «Ватажка», не одному з глядачів пригадався мабуть знак оклику, який вирвався знаменитому гумористу з-під пера тоді, коли п. Урбанський скаржився, на те, що зроблено плагіат з його оригінальної розумової продукції. Лям без сумніву не мав рації; є багато письменників значно убогіших і на талант і на фантазію, ніж львівський драматург. Довела це хоча б суботня драма, заснована на задумах навіть інколи в цілому непоганих” [15].

Як і попередні рецензенти, К. Естрайхер наголосив на гостроті та відповідальності обраної автором теми: “Відразу зрозуміло, про що драматургові йдеться, коли вибирав таку тему: готуємось до політичних відступів, цікавимось світлом, яке галицький автор проллє на болісні рани руського питання. Очевидно, безсумнівно, що буде також байка, котра втримає гостроту інтриги. По закінченні п’єси переконуємось, що наші очікування не зрадили нас, тобто не зрадили нас настільки, щоб не бачити в самому творі алюзії політичні і дивитись на розвиток дії в 3 актах 4 картинах; алюзії однак були неглибокі, а байка не належала до найкращих” [15].

З погляду К. Естрайхера, вистава, з одного боку, була сповнена надмірних ефектів (“криваві образи просувались один за одним”), але з іншого – ці ефекти не мали бажаного впливу на глядача: “З політичної і поетичної драми, якою напевне мав бути «Ватажок», зробилась вистава, сповнена криків сов, громів і блискавок, інших пожеж і потоків крові. Незважаючи на натягнення трагічних струн до крайнього ступеня, вона не була здатна збудити в нас відчуття жаху тоді, коли удар грому на порожній сцені завершував дію чи картину, коли к. Кирило на різні тони промовляв «Горе» і бився при цьому з пораненим і напівзімлілим Омельком, або врешті коли Омелько з Настею звивались у передсмертних судомах на соломі в стодолі” [15].

Цілком по-своєму інтерпретував рецензент і образи героїв спектаклю. У дякові Наумі він побачив важливого персонажа, інфернальну істоту: “...одна з головних

фігур інтриги є виникаючий всюди як злий дух, понурий дяк Наум, чия пекельна постать в сам раз для романтичної мелодрами і котрий зникає потім для слухачів без сліду. Винні і невинні в цій кривавій трагедії приречені на смерть або страждання; один тільки Наум Мормило втікає з-під караючої руки справедливості. Мимоволі глядач, схильний до фантастичних припущень домислює собі, що загадковий персонаж має втілювати нечисту силу, котра у надприродній спосіб діє на згубу душі Омелька і зникає виконавши свою справу" [15]. Чи було таким концептуальне вирішення ролі актора З. Збоїнського, чи так уклався акторський ансамбль а чи у такому світлі побачив цього героя рецензент – сьогодні не можемо сказати напевне. Важливо, що З. Збоїнський зіграв цю роль на двох сценах: у львівській прапрем'єрі та краківській виставі, але увагу та оцінку критика заслужив тільки у другому випадку.

Оригінальність мислення та сприйняття вистави К. Естрайхера-рецензента виявляли і подальші його оцінки. Зокрема, він висловив майже діаметрально протилежну позицію щодо інших критиків у характеристиках головних героїв вистави, Кирила й Омелька: "З питанням руським однак справа стоїть ще менш ясно; є там два табори, в одному батько, в другім син. Омелько до останньої миті опирається і без слова покори випиває отруту [...] Він несхитний, як пристало героям доброї справи. Ксьондз Кирило за те настільки підступний, що пораненого і спраглого свободи сина видає на смерть з нелюдською пристрастю, але в останню мить він м'якне і благає про свободу для того самого Омелька, про котрого знає, що звільнений з ув'язення, той не зрікся б мрій про атаманську булаву і не перестав би проливати братню кров. Чому так? Очевидно, належить це до таємниць мелодраматичних ефектів" [15]. Серед усіх рецензентів К. Естрайхер виявив цілковито нетипову думку, позитивно характеризуючи гайдамаку ("герой доброї справи") та негативно – ксьондза Кирила ("нелюдська пристрасть"). Можна б було припускати, що такі несподівані смислові акценти виникли у краківській виставі свідомо, але взявши до уваги, що драматург був присутній на останніх репетиціях, залишається думати, що несподівана інтерпретація вистави належить власне рецензентові, котрий висловлював власну незалежну думку.

Водночас К. Естрайхер відзначив і певну мистецьку вартість вистави: "Бачили ми нові декорації села в першім акті і церковки в четвертому; дослухалися бурі, приглядалися блискавкам і пожежам. З акторів виокремити належить насамперед Котарбінського, котрий, жертвуючи власним мистецьким смаком, жертовно віддався на відкуп мученицької ролі і наражався на сміх там, де зробив все, що тільки майстерність актора може вчинити, аби викликати страх" [15]. Тож переконуємося, що ледь не в кожному реченні рецензента містилась іронія, а то й пряма критика та навіть висміювання вистави.

Прем'єра у Познанському театрі відбулась у вересні 1893 року, але у познанській пресі нам поки що не вдалося виявити рецензій на цю виставу. Публікації 22–23 вересня 1893 року у місцевих часописах дають підстави лише припустити,

що прем’єра була присвячена, або принаймні збіглась у часі зі 100-літтям другого розбору Речі Посполитої (1793), що було відзначене відповідними акціями у багатьох польських містах, зокрема Львові та Познані.

На щастя, гастрольний виїзд познанського театру до Іновроцлава викликав у тамтешній газеті відгук невідомого автора, завдяки якому можемо довідатися дещо і про познанську виставу. Іновроцлавська публіка виявила своє ставлення до вистави та теми, що в ній порушено, найрадикальніше з усіх: “На першому недільному показі «Ватажка» публіка наша зібралась досить чисельно, а була б безперечно заповнила весь зал, якби вибір п’єси задовільнив усіх. Зміст «Ватажка», оснований на страшному тлі уманської різні в 1768 р. відштовхнув не одного з нас. Криваві тортури і пожежі гайдамаків, під’юджуваних сліпими виконавцями Катерини, попа Мельхиседека і запорожця Залізняка, послабили запал багатьох любителів сцени. Одні з глядачів полишили зал ще до закінчення вистави, деякі – одразу на початку, а були й такі, котрі, не бажаючи увечері затемняти радісних вражень дня (власне, святкували Трійцю. – *М. Г.*) похмурим виглядом огидних сцен і понад сили болісними спогадами, взагалі зрезигнували з наміру піти до театру” [5].

Ті ж, хто залишився у залі, вустами рецензента складали подяку акторам “за дуже старанну і вправну гру” [5]. Найпершу похвалу заслужив актор Мєчислав Скірмунт “у симаптичній ролі ксьонзда уніатського Кирила. Мислячий, сумлінний, інтелігентний, добре знаний нам з виступів у Познані актор вдало зрозумів характер свого героя, і даючи йому глибоке підложжя, попровадив його з великим талантом і багатими засобами мистецької техніки. Прокляття, яке у розпачі батько-патріот кидає своєму відступному синові-одинаку, слова: «Мій син – то злочинець: на Батьківщину підняв меч, від меча й загине!» – викликали потужні, сповнені трагізму враження” [5].

Очевидно, з не меншим успіхом зіграв молодий актор-трагік Юзеф Сосновський гайдамаку Омелька. Принаймні, описуючи виставу, рецензент надзвичайно експресивно й емпатично переказав історію Омелька: “Він смертельно закоханий в «сенаторську дочку», котра його підступно обманювала, використовуючи шалене кохання та жертовність молодика для своїх цілей. Омелько, довго засліплений, врешті дізнається жахливу правду, і, доведений до шалу – відтоді живе тільки жадобою помсти. Син ревного священика і Поляка, він відтоді ненавидить Рим і Польщу, стає злочинцем, палієм, чоловіковбивцею – вбиває невірну коханку, а радше підступну зальотницю, і сам закінчує життя випивши отруту, що його подає Настя, котра у такий спосіб прагне свого коханого вберегти від ганебної смерті на палі і інших уготованих йому мук” [5]. На похвалу рецензента заслужили інші виконавці: Сильвестра Майдровичева – Настя, Елеонора Круліковська – Тетяна, М. Кнапчинський – Шамбелян та ін.

Підсумовуючи, зазначимо, що вистава “Ватажок” А. Урбанського стала останньою з нам відомих вистав на тему Коліївщини на польській сцені XIX століття. Її поява, ймовірно, пов’язана, з одного боку, з полегшенням цензурних вимог, з

іншого, – викликана трьома історичними, травматичними для польського суспільства, датами: 125-літтям Барського повстання та Коліївщини, 100 річницею другого розбору Речі Посполитої і 30-літтям Січневого повстання.

У пізньоромантичному драматичному творі (сюжет, система образів, характер конфлікту, естетичні засади) помітні впливи попередніх ранньоромантичних та романтичних п'єс і вистав цієї ж тематики: "Гелена, або Гайдамаки на Україні" Я. Н. Камінського за Т. Кернером (1819) та "Срібного сну Саломеї" Ю. Словацького (1844). Також у текст драми уведено питомо українську лексику, цитати з поеми "Гайдамаки" Т. Шевченка, візуальні та звукові образи, напрацьовані творчістю авторів т. зв. "української школи" в польській літературі. У драмі також наявні мелодраматичні та психологічні елементи.

В образі Омелька бачимо поєднання двох типових для XIX століття форм репрезентацій українця: як волелюбного козака (демократичний дискурс) та гайдамаки-різуна, ворога Речі Посполитої (консервативний дискурс) [15, с. 440–441] з домінуванням останнього. Наявний також і дискурс польсько-українського "братерства", заснований на "аркадійському міті України".

Подвійна стратегія репрезентації українського світу та персонажів-українців у драматичному творі та його сценічних втіленнях виявлялась у поєднанні ксенофобських та ксенофільських дискурсів, подібно, як це було у польській кресовій літературі середини XIX століття [1, с. 313]. Польська аудиторія сприймала образи українців водночас емаптично й ворожо, та у підсумку спектаклі підживлювали дух польсько-українського протистояння, утверджували полоноцентричний монопогляд на історичні події спільного минулого, утверджували патріотизм коштом пошуку й демонстрації ворога/Чужого. "Подвійність" наявна й у співвідношенні різних рівнів театрального тексту. Поверхневий – вербальний – містить українську лексику, цитати Т. Шевченка, візуальні та музичні символи. На глибинному рівні, що формує фабулу та драматичний конфлікт, діють антагоністи, актанти-стереотипи розбійника-українця та жертви-польки. Водночас у творі помічаємо істотний репрезентаційний зсув від власного "однозначно позитивного імаго", притаманного типово колонізаторському текстові, до відкрито критичного "амбівалентного автообразу поляків" [1, с. 17]. Твір також фіксує можливість від'єднання польської національної ідеї як метатексту від національного персонажа, її традиційного носія (найбільшим поляком виступає тут греко-католицький священик), що, припускаємо, віддзеркалювало процеси зміцнення загального патріотичного дискурсу.

Без сумніву, у виставі відбувалося повторення/програвання історичної травми, про що свідчить успіх спектаклю в однієї частини публіки та небажання його дивитися – в іншої. Гострота "руського питання" та готовність до перегляду сцен насилля спадала у прямій залежності від географічної віддаленості театру щодо питомо українських земель. Так чи інакше, але пізньоромантичний дискурс, естетично архаїчний на тлі зрілого позитивізму та раннього модернізму, успішно слугував націоконсолідуючим фактором в умовах боротьби польського суспільства

за втрачену державність. Явлена на театрі “антитеза двох суспільств” бентежила, хвилювала глядача, слугуючи як спробам міжнаціонального порозуміння, так і підживленню давніх конфліктів.

Список використаної літератури

1. *Брацка М.* Польська проза 40–80-х років XIX століття. Міф–Історія–Цінності / Марія Брацка. – Київ, 2013. – 360 с.

2. *Пачовський Т.* Відгуки поезій Т. Шевченка в польській літературі другої половини XIX століття / Теоктист Пачовський // Київські полоністичні студії. – Т. 24. – 2014. – С. 255–261.

3. *Франко І.* Аурелій Урбанський. Мятеж / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 83–84.

4. *Чарнецький С.* Історія українського театру в Галичині. Нариси. Статті. Матеріали. Світлини / Степан Чарнецький. – Львів, 2014. – 584 с.

5. [b. a.]. Teatr Poznański w Inowrocławiu // Dziennik Kujawski. – 1894. – R. 2, № 108. – 16 maj. – S. 2.

6. [b. a.]. Teatr-Koncerta-Widowiska // Goniec i iskra. – 1893. – № 13. – S. 5–6.

7. [b. a.]. [S. Rossowski?] Z teatru // Dziennik Polski. – 1893. – № 136. – 17 may. – S. 3.

8. *[Sowiński L.]*. Na Ukrainie. Tragedia w pięcu aktach z prołogiem i epiłogiem / Leonard Sowiński. – Poznań, 1873. – 180 s.

9. *Błotnicki St.* Aureli Urbański (Sylwetka ubeliuszowa) / Stanisław Błotnicki // Kurier Lwowski. – 1889. – 8 grud. – S. 3.

10. *Chołoniewski A*. Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich / Antoni Chołoniewski. – Lwów, 1888. – 104 s.

11. *G. K.* [Gliński Kazimierz?] Wiadomości naukowe, literackie i artystyczne / G. K. // Nowa Reforma. – 1894. – № 23. – 30 stycz. – S. 3.

12. *Grabowicz G. G.* Ukraina / George G. Grabowicz // Słownik literatury polskiej XIX wieku / pod red. Józefa Bachórza i Aliny Kowalczykowej. – Wrocław, 2009. – S. 977–981.

13. *Hałabuda S.* Dramat Polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. – Warszawa, 2014. – T. 1. – S. 955–956.

14. *Jakóbiec M.* Wstęp / Marian Jakóbiec // Taras Szewczenko. Wybór poezji / Opracował Marian Jakóbiec. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk, 1974. – S. III–CXXX.

15. *K. [arol] E. [strajcher]* Z teatru / Karol Estrajcher // Czas. – 1894. – № 23. – 30 stycz. – S. 3.

16. *Kwapiszewski M.* Kozak. Hajdamaczyzna / Marek Kwapiszewski // Słownik literatury polskiej XIX wieku / pod red. Józefa Bachórza i Aliny Kowalczykowej. – Wrocław, 2009. – S. 440–442.

17. *Rossowski S.* Watażka / Stanisław Rossowski // Dziennik Polski. – 1893. – № 135. – 16 maj. – S. 1–2.

18. *Sowiński L.* T. Szewczenko. Studium z dołączeniem "Hajdamaków" / Leonard Sowiński. – Wilno, 1861.

19. *Szewczenko T.* Hajdamacy. Przekład L. Sowińskiego / Taras Szewczenko. – Lwów, 1863.

20. *Urbański A.* Watażka / Aureli Urbański. – Lwów, 1888. – 94 s.

Стаття надійшла до редколегії 24.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

"ANTITHESIS OF TWO SOCIETIES": THE KOLIYIVSHCHYNA IMAGE IN THE PERFORMANCE "THE CHIEFTAIN" BY A. URBANSKI ON THE POLISH THEATRE STAGE (1893–1894)

Maiia HARBUZIUK

Ivan Franko Lviv National University,
Theatre Studies and Actor's Art Department,
18, Valova Str., Lviv, 79008 Ukraine
tel.:+38 0322 394299, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com

In the given article, the idea, sense and stylistic special features of the play by Polish playwright Avreliy Urbanski "The chieftain" (1888) on the Koliyivshchyna theme has been analyzed for the first time in Ukrainian theatre studies.

A brief information on the author is presented. The author of the article discovers influences on the plot and characters system formation by the plays of predecessors, for instance, performance-adaptation "Helena, or Haidamaks in Ukraine" Ya. N. Kaminski (1819) and by the drama "Silver dream of Salomea" by Yu. Slovacki.

The direct quotations and mediated (image-lexical) influences of the poem "Haidamaky" by T. Shevchenko have been discovered.

The play "The chieftain" by A. Urbanski has been considered as the late-romantic drama with melodramatic elements where the central figure is typical of Polish culture of the 19-century negative image of a Ukrainian-Haidamak.

In addition, it is stressed that the image of Koliyivshchyna in this piece – according to the established tradition of 19-century – is built on the hell topos and its components: toposes of the fire, death, violence, victim.

Moreover, the history of drama stage readings in Lviv, Krakiv, Poznan and Inowroclaw has been discovered (1893–1894) in the article.

On the reviews basis, similar and distinct features of critics reception from various cities have been found: total recognition in Lviv, support and scepticism-criticism in Krakiv, negative (about violent scenes, fires and death) in Inowroclaw. The author underlines that from the beginning to the end of 19-century the negative image of a Ukrainian-Haidamak on stage hasn’t changed that much, keep its bright romantic features and continues to be a centre of Ukrainian “hellish myth” in the Polish culture. At the same time, in the play and in the performance the myth on the gentry-Ukrainian agreement is actualized, in particular, in the figures of “their foreign” Ukrainians loyal to Rzecz Pospolita.

Polonocentric world of drama piece was built on the synthesis of infernal and arcadian-brotherly mythopoeic discourses. Ideological spike of the work was addressed to the topicality of the Polish nation existing problems and among them, the so-called “Rus question“ was getting sharper.

Keywords: Polish-Ukrainian theatre relationships, Polish dramaturgy of 19 century, Haidamachchyna on Polish stage, theatre imagology, Shevchenko and Polish theatre.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 212–225
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 212–225

УДК 792.2.027=161.1:[7.031.4(=161.2)]”1865”(093)

ДО ІСТОРІЇ ПРАПРЕМ’ЄРИ П’ЄСИ “ПІДГІРЯНИ” І. ГУШАЛЕВИЧА (МУЗИКА М. ВЕРБИЦЬКОГО) НА СЦЕНІ РУСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ 1865 РОКУ ТА ЇЇ ПЕРЕКЛАДУ РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Богдан КОЗАК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: (+3802) 239 42 99, e-mail: tsam.dep.cultart@lnu.edu.ua

На підставі фахових джерел, листів, які зберігаються в архівах, рукописних відділах бібліотек, та газетних публікацій розкрито історію прапрем’єри “Підгіряни” І. Гушалевича на сцені Руського народного театру 1865 року.

Ключові слова: мелодрама “Підгіряни”, Іван Гушалевич, Михайло Вербицький, москвофільство, “Подгорянє” (переклад російською мовою).

Розділ І
Прапрем’єра постави “Підгірян” у Львові 1865 року на сцені Руського народного театру

Голова Товариства “Руська Бесіда” у Львові Юліан Лаврівський 1861 року опублікував у газеті “Слово” статтю “Проект до створення руського театру у Львові” [3, с. 1–2], порушивши в ній питання необхідності відкриття у Львові Руського народного театру, що сприятиме розвиткові народної мови та її поширенню у громадських відносинах. На той час у Львові вже діяли австрійський німецькомовний і польський театри, а німецьку та польську мови на відміну від української використовували в Галичині у всіх сферах державного та суспільного життя. Українська мова не мала рівних прав з німецькою та польською через постійні політичні та мовні конфлікти поміж зорієнтованими на Росію “москвофілами” (говорили і писали “язичієм”), ідейним виразником яких була газета “Слово”, та представниками так званих народовців, що обстоювали народну мову і були зорієнтовані на літературу Наддніпрянської України. Основою ре-

© Козак Б., 2017

пертуару майбутнього театру, вважав Ю. Лаврівський, повинні стати драматичні твори Наддніпрянщини. Поставлене питання викликало жваву дискусію. Кероване Ю. Лаврівським Товариство "Руська Бесіда" одразу перейшло від слів до діла – обрало Театральний Виділ та оголосило через газету "Слово" збір коштів на облаштування та діяльність майбутнього театру. Як зазначив письменник Степан Чарнецький у своїй праці "Історія українського театру в Галичині", на потреби руського театру "в 1863 р. зібрано 1.345 гульденів, у 1864 р. – 1.392 гульденів. В січні 1864 р. «Бесіда» підписала умову з Омеляном Бачинським (режисером і актором. – *Б. К.*) з Житомира (він був родом з Галичини, свояком Лаврівського) про ведення вистав на протязі року" [17, с. 27]. Усі ці заходи Товариства "Руська Бесіда" мали засвідчити перед австрійським урядом серйозність намірів українців щодо створення свого народного театру. Згідно із законами Австро-Угорщини для здійснення цього плану необхідно було отримати дозвіл Президії цісарсько-королівського намісництва в Галичині. Юліан Лаврівський 26 січня (8 лютого за новим стилем) 1864 року надіслав від імені Товариства "Бесіда" прохання до намісника Галичини графа Менздорфа. У газеті "Слово" 20 лютого опубліковано таку інформацію: "Цілком ймовірно, що відкриття Руського театру в Народному Домі відбудеться у перших числах березня цього року драмою «Маруся». Точну дату «Слово» сповістить згодом" [6, с. 48]. Через місяць, 19 березня, на першій сторінці "Слово" оприлюднило статтю "Руський театр во Львові", у якій повідомило, що граф Менсдорф 4 (16) березня 1864 року підписав дозвіл на відкриття народного театру, і додало повний перелік вимог, які Виділ Товариства "Руська Бесіда" повинен виконати для відкриття та подальшої діяльності театру. Також повідомлено: "На день 17 (29) сего місяця (березня. – *Б. К.*) призначено відкриття і першу виставу Руського театру в приміщені Народного Дому у Львові!" [14, с. 1]. У рубриці "Новинки" у тому ж номері газета писала: "Виділ Руського театру визначив дві премії: одну 100 р[инських], другу – 50 р[инських] за написання найкращих п'єс руських. Умови цих премій будуть оголошені найближчим часом" [7, с. 80]. А поруч видрукувано афішу до вистави "Маруся", у якій вказано дійові особи та їх виконавці.

Урочисте відкриття театру, як і було оголошено, відбулося 29 березня 1864 року в Народному Домі виставою "Маруся" за твором Г. Квітки-Основ'яненка в перерібці Александра Ґолембйовського. Наступного дня 30 березня про цю подію сповістила газета "Слово" в рубриці "Новинки" зазначаючи: "17 (29) березня. Блаженний день відкриття руського театру у Львові вже записано світлою подією, що відбулася, в історію на скрижалях нашого народу" [8, с. 92]. У черговому номері "Слова" опубліковано на першій сторінці статтю "Оголошеньє премій", у якій мовилося, що, дбаючи про подальший розвиток театру, Товариство "Руська Бесіда" обрало новий Театральний Виділ із шести осіб: "Вельмишановний пан Товарницький – голова, Вельмишановний пан Лаврівський – референт, шановні пани Полянський і Климович від літераторів, шановний пан Бачинський – ди-

ректор театру, шановний пан Сиротюк – касир" [5, с. 95], а також оголосило, що кількість премій збільшено: "Виділено 300 р[инських] на 4 премії. Дві премії по 100 р[инських] (за найкращу комедію і найкращу драму), дві премії по 50 р[инських] (за комедію і драму після двох перших)" [5, с. 95]. Далі подано: "Не ставлячи жодних обмежень учасникам зазначимо такі умови:

а) твір має бути написаний вперше;

б) тема взята із життя українського народу;

в) мова твору має бути чисто народною;

г) термін конкурсу для бажаючих означено кінцем жовтня 1864 р.;

д) твір переможця залишається власністю автора, але Руська Бесіда має право його виконувати на сцені" [5, с. 95].

На конкурс охоче відгукнулися письменники Галичини. До кінця жовтня "до Виділу Театрального подано 20 драматичних творів, що є певним свідоцтвом, скільки наша молода сцена має в собі живої сили" [18, с. 237]. Але за народну сцену серед української громади розгорілася боротьба поміж тими, хто прагнув утверджувати на кону театру народну мову, і тими, хто хотів нав'язати тільки-но утвореному театру мовне "язичіє", орієнтуючись у своїх політичних поглядах на Російську імперію та ідеї "Русского Мира", у цьому конфлікті, на жаль, перемогли другі. Ось як про це образно написав Степан Чарнецький: "Понад молодою українською сценою пересунулася чорна хмара – перелетів понад нею морозний вітер від півночі. По смерті митрополита Яхимовича, члени «святоюрської партії» стали розсипатись, звільна гравітувати на північ […] Маючи в руках майже усі важніші інституції і такий сильний орган як «Слово», забажали об'єдинителі захопити в свої руки і молоду українську сцену. І побідили […] Виділ Театральний рішає 11/4 1865 року справу поки що так розв'язати, що прислані на конкурс твори передає уперед до виведення на сцені, а журі має опісля розділити нагороди, не оглядаючись ні в чім на голос публіки і преси" [18, с. 237–238]. Для показу на сцені було відібрано п'ять п'єс: І. Гушалевича "Підгіряни" (з музикою М. Вербицького) та "Обман очей" (з музикою І. Лаврівського), Гната Якимовича "Роксоляна" (з музикою Івана Лаврівського), Климента Мируновича "Пан Довгонос", Володимира Шашкевича "Сила любови".

Першою глядачі побачили на кону Руського народного театру 27 квітня 1865 року мелодраму "Підгіряни" І. Гушалевича з музикою М. Вербицького [9, с. 4]. Показ наступних творів тривав до червня 1865 року: "11-ого мая – «Роксолана», 25 мая – «Пан Довгонос», 8 червня – «Сила любови», а 13 червня – «Обман очей»" [18, с. 238].

Першу премію 23 грудня 1865 року присуджено мелодрамі "Підгіряни" І. Гушалевича. Про це газета "Слово" поінформувала громадськість 27 грудня в рубриці "Новинки": "Виділ Театральний вирішив на своєму останньому засіданні дня 11 (23) сего місяця дати премію 100 з[олотих] р[инських] "Підгірянам". Про інші премії буде повідомлено пізніше" [13, с. 4]. Але повідомлень більше не

було. Премію для "Підгірян" поділено між драматургом І. Гушалевичем та композитором М. Вербицьким. І це було єдине справедливе рішення. Журі, в якому переважав голос москвофілів, відступило від третього пункту умов конкурсу "*мова твору має бути чисто народною*". П'єса І. Гушалевича написана "язичієм", як і інші п'єси, відібрані для показу на сцені, і треба думати, що не задля тексту, а завдяки музиці М. Вербицького вона посіла перше місце. "Музика була дуже гарна й мелодійна, – писав літературознавець Кирило Студинський у своїй статті про М. Вербицького, – але зате мова мелодрами Гушалевича, кучерява, написана російщиною, разила не тільки уші галичан. […] «Правда» [альманах] за рік 1875. стр. 197. просто накликувала: "Може, хто б з наших письменників змилувався та замість "Підгірян" написав якийсь інший текст до прегарної музики Вербицького?" [16, с. 549]. Однак музична вистава "Підгіряни", незважаючи на мову п'єси, була упродовж багатьох років окрасою репертуару Руського народного театру.

Розділ ІІ
Переклад "Підгірян" російською мовою та спроба постави на сцені

У рік прапрем'єри "Підгірян" на кону Руського народного театру 1865 року на сценах імператорських театрів у Петербурзі йшла п'єса І. Котляревського "Москаль-чарівник". Звістку про це подала газета "Слово": "Якою улюбленою стала для великоруської публіки малоруська оперетка І. Котляревського «Москаль-чарівник», говорить та обставина, що за місяць січень 1865 р. за два тижні її показано в двох найзнаменитіших театрах аж чотири рази – 3, 10 і 17 січня в Маріїнському театрі, а 8 січня в Александрівському" [11, с. 4]. Очевидно, ця інформація й успіх "Підгірян" на сцені в Галичині, а також особиста дружба з автором п'єси Іваном Гушалевичем спонукали літературознавця, фольклориста Якова Головацького надіслати текст п'єси і нотну партитуру до неї в Москву фольклористу-етнографу Осипові Бодянському з проханням посприяти поставі "Підгірян" на російській сцені. Про це довідуємося з опублікованого істориком Федором Савченком листування Я. Головацького з О. Бодянським [15, с. 152–153]. В одному з листів (№ 15, який подамо як і всі наступні листи українською мовою) Я. Головацький, який на той час уже перейшов у табір москвофілів (проживав у Вільні – тепер Вільнюс), повідомив О. Бодянського: "На додаток (йдеться про рукописи етнографічних досліджень Я. Головацького. – *Б. К.*) надсилаю Вам так само в рукописі оригінальну нашу мелодраму «Підгоряне Карпатські», створену Ів[ана] Гуш[алевича]з музикою Мих[айла] Вербиць[кого], яку довірили мені обидва автори з проханням, щоби ця мелодрама могла б бути показана на московській сцені… […]. Ця мелодрама написана одним з найобдарованіших письменників, удостоїлась Першої премії нашого театрального товариства і викликала велике захоплення у львівської публіки. Сюжет запозичений з народного життя і відтворений з достеменною правдивістю. Сцени надзвичайно ефектні – а музика також дуже припала до вподоби усім і піднесла драму" [15, с. 152–153]. Далі Я. Голова-

цький інформує О. Бодянського про те, що чехи переклали п'єсу і мають намір її ставити, а також поляки стараються про її переклад польською мовою для своєї сцени. Лист датовано 8 (20) січня 1866 року. Необхідно звернути увагу на те, що Я. Головацький у листі подав змінену назву п'єси "Підгіряне" як "Підгоряне Карпатські". Упорядник листів і укладач приміток Ф. Савченко до вищеопублікованого листа додав лист до Я. Головацького Петра Зарицького, галицького емігранта, який навчався в Москві і був знайомий з О. Бодянським. На жаль, лист не має дати і теж написаний язичієм: "Дня 29 русь[кого] листопада, закликав мене п. Професор Бодянський; прибувши на запрошення, отримав я твір улюбленого отця Гушалевича і ноти – О[тця] Вер[ж]бицького" [4, с. 154]. Далі П. Зарицький повідомив, що О. Бодянський не має знайомих у театральних колах, тож попросив його зайнятися цією справою, тож ознайомившись із "Підгірянами", "наступного дня вдався я в цій справі до п. професора російської історії Попова з тутешнього університету, щоб зарадитись, куди ще вдатися. Він-бо має знайомства в усіх громадських колах яко працівник «Вєдомостей» […]. Не помилився я, він-бо не гаючись й подався до директора музичної консерваторії [Ніколая] Рубінштейна, а той ледь-тільки переглянувши композицію Всеч.[еснішого] Вер[ж]бицького, визнав її придатність і заявив, що деякі шматки відіграються на концерті, який мають дати тут на користь галицьких родимців наших" [4, с. 154].

Однак П. Зарицький у листі висловив Я. Головацькому сумнів щодо можливості грати в Москві "Підгіряни" в оригіналі: "Однак саму п'єсу «Підгіряне» не можна показати на театрі, не грають тут жодних малоросійських та українських п'єс – належалобся переробити – а це ледви чи можна, на нашій мові цей твір тутешнім видався би, можливо, смішним" [4, с. 154]. У своєму коментарі до листа П. Зарицького Ф. Савченко зазначив: "Мелодрама «Підгіряни» з музикою гал.[ицького] компаніста Вербицького в дійсности поставлена в р. 1868 або 1869" [4, с. 154], однак не вказав театру, де поставлено "Підгіряни". Постає питання з кількома невідомими: хто зробив переклад "Підгірян" російською мовою? якого року? і в якому театрі поставлено п'єсу?

У Львівському державному історичному архіві у фонді Я. Головацького зберігається лист від учителя Петербурзької гімназії Олексія Галахова до Я. Головацького від 4 квітня 1868 року. Подамо його повністю:

> "Високоповажаний Якове Федоровичу,
>
> Не знаю як і дякувати Вам за всі Ваші клопоти, за щиросердя у справі доправлення опери «Підгоряне».
>
> Отримавши її, того ж таки дня я вже встиг передати її П.[анові] Інспектору музики при Імператорських театрах у С. Петербурзі й одному з директорів російського Музичного товариства Василію Алєксєєвічу Кологривову, який обіцяв зробити все від нього залежне, для постави її на сцені. Відповісти ж на те, яка є та музика і чи клопотатиметься він

про появу її в Маріїнському театрі, він обіцяв мені за два тижні. Однак я встиг ще перед тим задобрити в користь "Підгорян" одного московського артиста, а саме п.[ана] Владиславлєва. Другого тижня посту довелось мені бути в Москві і достаблизько зійтися з паном Владиславлєвим, який саме й має намір попросити дирекцію для свого бенефісу, в чому йому напевне не відмовлять. Щойно отримаю від п.[ана] Кологривова партитуру і слова, одразу ж пошлю все це в оригіналі чи в копії п.[анові] Владиславлєву […].

Петербург

4 квітня 1868 року. Алєксєй Галахов» [21, арк. 93, 93 зв., 94].

Можемо припустити, що Я. Головацький, одержавши листа від П. Зарицького, попросив йому повернути текст п'єси і ноти. Одержавши їх переслав у Петербург О. Галахову.

Отримавши текст "Підгірян" і нотну партитуру, О. Галахов у листі до Я. Головацького від 4 квітня 1866 року інформує його про вжиті ним заходи у справі постави п'єси "Підгіряни" на імператорській сцені.

У російській імперії існувала сувора цензура. Її здійснювала Дирекція при імператорських театрах. Тільки вона давала дозвіл на поставу тої чи іншої п'єси на сцені не тільки в державних театрах Петербурга й Москви, але й у поодиноких – приватних.

Дирекція театрів, без сумніву, звернула О. Галахову увагу на мову п'єси і зобов'язали автора перекласти її російською. О. Галахову для перекладу п'єси були потрібні повноваження від І. Гушалевича на переклад п'єси "Підгіряни" російською мовою. Про це свідчить лист автора п'єси до Я. Головацького від 7 квітня 1869 року.

"Високоповажаний та Люб'язний Друже Якове Федоровичу!

[…] Дякую Вам сердечно, що Ви поклопотали в Пітері про «Підгорян». Шкода, що звістка припізнилася – був би я вже надіслав до п.[ана] Галахова *повноваження, яких він вимагає* (виокремлення шрифтом наше. – *Б. К.*). Цими днями напишу йому.

Відень, 7 квітня 1869 р." [22, арк. 157, 157 зв.].

З цього фрагменту листа І. Гушалевича довідуємося про лист Я. Головацького до нього, у якому він інформував його про те, що п'єса і ноти до неї зберігаються в Петербурзі в Олександра Галахова і що тому *потрібні згода і повноваження* від І. Гушалевича як автора тексту, щоб замовити переклад п'єси російською мовою. Для подальших дій, пов'язаних із поставою "Підгірян" на сцені, І. Гушалевич надіслав О. Галахову необхідний документ і одержав від нього відповідь. Про це маємо свідчення в листі І. Гушалевича до Я. Головацького від 8 травня 1869 року:

"Вельмишановний Друже, Якове Федоровичу.

Я дістав листа від п. Галахова, і він має надію, що п'єсу «Підгоряне» буде поставлено в одному із Імператорських театрів. Окрім того, просить від мене ще й інших п'єс.

Відень, 8 мая 1869 р." [20, арк. 165 зв.].

У наступному листі О. Галахова до Я. Головацького від 30 липня 1869 року довідуємося про те, що переклад зроблено і хто переклав російською мовою "Підгіряни", а також про нові перепони для їх постави на сцені:

"С. Петербург

30 липня 1869 року.

Вельмишановний Друже, Якове Федоровичу.

"Підгоряне" Івана Миколайовича Гушалевича перекладені Владіміром Васільєвічем Грегулевичем на чисто російську мову, тож бо я мав намір за кілька день подати уже цю річ на розгляд Комітету, що схвалює театральні п'єси на сценах Імператорських театрів. Та раптом виникла перепона, цілком несподівана: звіряючи тексти музичних частин із самою музикою, я знайшов два номери музики, що не мають слів у надісланому мені зшиткові лібрето. Сталося це, мабуть, тому, що, представляючи "Підгорян" у народному домі у Львові, дещо випустили з первісного тексту, а список, доправлений Вам і пересланий Вами мені, зробили саме з цього скороченого лібрето. Уклінно прошу Вас, Вельмишановний Якове Федоровичу, учиніть ласку, напишіть до Львова чи до Відня О.[тцеві] Іванові Гушалевичу, щоб надіслали Вам чи просто мені на руки якомога повніше (тут і далі підкреслення – автора листа. – *Б. К.*) лібрето "Підгорян", без чого пропонувати п'єсу на сцени Петербурзьких і Московських театрів ніяково. Нехай уже наші режисери самі дбають про вибір того чи іншого номера музики, якщо тільки вони не забажають чи не вважатимуть можливим їх усі без винятку використати; подати ж театрові необхідно все написане в п'єсі.

Буду Вам вельми вдячний, якщо поспішитеся з виконанням мною прошеного. […]

Ваш найпокірніший слуга Алєксандр Галахов.

P.S. Переклад «Підгорян» виконано добре. Я читав його одному Петербурзькому артистові, розпещеному доброю мовою сцени, і він визнав його добрим" [19, арк. 1, 1 зв., 2].

Одержавши цього листа, Я. Головацький мав намір сам приїхати у Відень до І. Гушалевича або у Львів і полагодити справу, однак плани в нього змінилися, і він у листі від 25 серпня 1869 року повідомив:

"Ласкавий друже Іване Миколайовичу!

Я був вельми втішений, отримавши Вашого листа, і звідати про Ваше Галицьке життя-буття, і я мав намір одповідати Вам, але оскільки запрошений був до святкування Івана Гуса, я сподівався, що мені пощастить побувати декілька днів у Відні та уві Львові й побачитися з рідними й друзями. Поїздка моя до Праги не відбулась, і ось я сам не знаю, коли міг буду відвідати Вас, затим і надсилаю я листа цього, тому що є справа потрібна з приводу п'єси «Підгоряне». Я отримав нещодавно листа з Пітера. Андрій Сергійович пише ось що: «Підгоряне» Івана Миколайовича [Гушалевича] перекладені Володимиром [Владіміром] Вас[илевичем] Гречулевичем на чисту російську мову, тож бо я (Галахов) мав намір подати уже цю річ на розгляд Комітету, що схвалює театральні п'єси до представлення на Імператорських Театрах.

Та раптом виникла перепона, зовсім несподівана: звіряючи тексти музичних частин із самою музикою, я знайшов два номера музики, що не мають слів у надісланому мені зшиткові лібрето. Сталося це, мабуть, через те, що представляючи «Підгорян» у народному домі у Львові, дещо [Ви] опустили з первісного тексту, а список, надісланий Вам і пересланий Вами мені, зроблено саме зі скороченого лібрето. Уклінно прошу Вас, вельмишановний Якове Федоровичу, вчиніть ласку, напишіть до Львова чи до Відня О[тцеві] Іванові Гушалевичу, щоб надіслав Вам чи просто безпосередньо мені якомога повніше лібрето «Підгорян», без чого пропозиція давати її на сцени Петербурзьких і Московських театрів ніяково. Нехай уже наші режисери самі дбають про вибір того чи іншого номера музики – запропонувати театрові необхідно саме все, що написано в п'єсі". Далі пише Олексій Сергійович: "Переклад «Підгорян» зроблений добре. Я читав його одному петербурзькому артистові, розпещеному доброю мовою сцени, і він визнав його добрим". Ось зміст листа і вимоги їхні. Я сподівався, мав надію, що, перебуваючи у Львові, буду зможу переговорити й докладно довідатися від Вас, де і які номери пропущені в тексті і з якої причини, що цілком відповідало б вимогам Олексія Сергійовича, та оскільки нема можливості особисто нам зустрітися, то Ви самі пригадайте собі, де пропущено текст, поповніть його за кращим списком і надішліть його вже безпосередньо Ол[ексію] Сергійовичу, щоб не було затримки й швидше можна було покінчити справу. Адреса у Вас є (на Сергіївській вулиці в церкві Матері всіх Скорбящих).

Поспішіться, відправте правильно і точно, бо ж знову трапиться якась перепона, знову щось стане на заваді. Якби п'єсу прийняли для сцени будь-якого театру, було б це чудово – славно й корисно […].

Цілую Вас сердечно, як свого душевного друга.

Яків Головацький

Вільна, 25 серпня 1869 р.[оку]" [20, арк. 163–164].

Уривок з цього листа подав літературознавець Ярослав Гординський у книжці "Іван Гушалевич і його літературна діяльність", що вийшла друком у Львові 1905 року.

Автор, розглядаючи поетичну та драматичну творчість письменника, визнав п'єсу "Підгіряни" найкращою серед його драматичних творів: "Мельодрама подобається нині головно задля чудової музики М. Вербицького, але на свій час була се одна із ліпших появ на поли галицько-руської драматургії. На тодішню публику не тільки галицьку, але і українську робила вона сильне вражінє. Цінним доказом того є лист Якова Головацького до Івана Гушалевича, де говориться про «Підгірян»" [1, с. 143]. Далі Я. Гординський зацитував фрагмент з листа Я. Головацького від 25 серпня 1869 р. до І. Гушалевича і завершив своє розважання про російський переклад п'єси "Підгіряни", зроблений В. Гречулевичем: "Чи печатано сей переклад, про се не маємо вістки, але знаємо, що «Підгірян» представлювано не раз на російських сценах (за що дістав (Іван Гушалевич. – *Б. К.*) від царя медалю)" [1, с. 143]. Дослідник творчості І. Гушалевича також як і Ф. Савченко не подав ані року, ані назви театру, у якому в Росії ставили п'єсу "Підгіряни" з музикою М. Вербицького.

Проте маємо щодо "Підгірян" цікаву замітку, подану в газеті "Слово" від 11 (23) грудня 1868 року: "Восени, що минула, показано в Літньому театрі в Павловську (неподалік Петербурга) оперетку «Підгіряни», музика Вербицького і твір Гушалевича вельми сподобались великоруській публіці й треба надіятись, що ще цієї зими ця оперетка буде представлена в Петербурзькім великім Маріїнськім театрі" [12, с. 4].

Інформація про те, що "Підгіряни" були поставлені восени 1868 року в Павловську, не відповідає дійсності. Вищенаведені листи О. Галахова і Я. Головацького свідчать, що переклад п'єси "Підгіряни" зроблено в липні 1869 року В. Гречулевичем. Окрім того, п'єса мала ще отримати дозвіл для постави на російській сцені. Отже, восени 1868 року в Літньому театрі Павловська могли виконувати хіба що пісні та музичні частини з партитури до "Підгірян" композитора М. Вербицького.

Жодної інформації про постави "Підгірян" на російській сцені російськими трупами віднайти не вдалося.

Однак ми з'ясували історію перекладу п'єси "Підгіряни", текст якої з ініціативи Я. Головацького було надіслано спочатку до Москви, а відтак до Петербурга. Там її переклад зробив єпископ РПЦ В. Гречулевич. Остаточний переклад завершено в кінці 1869 на початку 1870 років. Рукопис цього перекладу сьогодні зберігається у Театральній бібліотеці Санкт-Петербурга: *Гушалевич И. Подгоряне (Карпатские Русские) : [Рукопись] : мелодрама в 3 д. / Иван Гушалевич ; музыка М. Вербицкого ; пер. с малорос. яз. – [Б. м.] : [Б. и.], 1870. Шифр 49486.* На рукописі є резолюція "До постави на сцені вважати небажаною".

Як не дивно, але цей російський переклад "Подгорян" був заборонений царською цензурою і вдруге, 15 січня 1887 року. Саме така дата стоїть у рукописі

перекладу, на якому цензор Єгор Кайзер фон Нількенгейм написав: "До постави признати не бажаною" *(Санкт-Петербурзька театральна бібліотека [Шифр 44736])*. Що ж такого крамольного було в п'єсі І. Гречулевича, що російська цензура, дозволивши грати її малоросійським трупам, двічі забороняла до постави на імператорській сцені? Гадаємо, що відповідь на поставлене питання дає початок рецензії на першу виставу "Підгорян" трупи Старицького в Одесі 1 лютого 1884 року:

Виступ драматичної трупи М. П. Старицького.

«Подгоряне (Карпатскіє рускіє)», мелодрама в 3-х діях І. Гушалевича,

1 лютого.

Якщо б ми забажали детально зупинитися на вперше поставленій у нас мелодрамі "Подгоряне", розглянути її достоїнства і недоліки, то ми з бажанням бути об'єктивними зобов'язані були б не менш детально говорити про драматургію в Галичині, її цілі і завдання і т. д., тому що звідси витікають усі достоїнства і недоліки драми "Подгоряне". Залишаючи тому збоку аналіз драми, ми обмежимось відповіддю на питання: чим цікавою є ця мелодрама для глядачів театру пана Старицького? Останній, як ми вже мали честь писати, прекрасно розуміє, яке значення має оформлення п'єси, а режисер його трупи пан Кропивницький не поступається антрепренерові в розумінні того, як вдале виконання акторів згладжує іноді найбільші недоліки п'єси. […] Найперше, глядач знайомиться, хоча б частково, з типами людей, що різняться від наших право- і лівобережних українців. Перед нами прикарпатське село в горах, мистецьки відтворене декоратором. У цьому селі й відбувається дія. Ви чуєте чисту галицьку малоросійську мову, пересипану досить помітними діалектними особливостями; чуєте пісні, музика яких хоча й нагадує нашу українську, але частково наповнена такими особливостями, що ви мимоволі переноситесь в цілковито інший світ. Ви бачите перед собою гурт селян, людей теж не цілком нам знайомих; загальний тип їх, вбрання, танці – усе для нас новинка. Врешті, у цьому селі і стосунки цілком відмінні від тих, з якими ми звикли зустрічатися в драмах і комедіях наших письменників; війт трішки нагадує нам нашого старосту, присяжний – також не близький наш знайомець, а знахарка, хоч вона обов'язковий персонаж і нашого села, але так виразно відрізняється від нашої знахарки, значно втративши риси злої відьми, що і цей тип представляє собою для нас цікавість. Додайте до цього звичаї, з якими ви частково знайомитесь, стан розвитку народу і т. д., то й ви погодитесь, що мелодраму пана Гушалевича варто подивитись в поставі на сцені пана Старицького" [2].

Показати зі сцени життя українського галицького села в Австро-угорській імперії: звичаї, характери, активність громади без сумніву були б разючим контрастом щодо життя селян у Російській імперії. Саме цей контраст викликав заборону російської цензури щодо "Підгорян".

У Києві у відділі рукописів бібліотеки Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України у фонді Івана Михайловича Белея (1856–1921) літературознав-

ця, журналіста та редактора газети "Діло" (1884–1902), зберігається рукопис "Підгірян" у перекладі німецькою мовою "Podgoriane". Переклад зроблено у Львові 13 березня 1881 року Григорієм Купченком (1845–1902) – громадський діяч, москвофіл, етнограф, публіцист *(Guschalewitsch Iwan Podgoriane. Фонд. 100. – № 398. – 15 арк. 40,5*24,5)*.

Про переклад чеською мовою 1875 року, як подала газета "Слово", відомостей не маємо, рівно ж як і польською. Отже, пошуки треба продовжити. Однак з вищесказаного можемо зробити такий висновок: переклад п'єси І. Гушалевича "Підгоряни", яка здобула першу премію на конкурсі Товариства "Руська Бесіда", свідчить про бажання вивести руську драматургію за межі Галичини. І хоча переклад російською мовою було зроблено, а постава "Подгорян (Карпатскіє рускіє)" на російській сцені не відбулася, проте завдяки цьому перекладу 1884 року російсько-малоросійською трупою під дирекцією М. Старицького й у його перекладі українською мовою, п'єсу "Підгоряни (Карпатскіє рускіє)" грали не тільки на теренах України, але й у Петербурзі і Москві, Ростові і Воронежі.

Отож, треба вважати, що п'єса "Підгоряни" І. Гушалевича з музикою М. Вербицького була першою п'єсою, що вийшла за межі Галичини. Цей факт спростовує думку про те, що першою галицькою п'єсою, що йшла в театрах Східної України, була драма І. Франка "Украдене щастя".

Список використаної літератури

1. *Гординський Я.* Іван Гушалевич і його літературна діяльність / Ярослав Гординський. – Львів, 1905. – С. 143.

2. З-к. Выступление драматической трупы М. П. Старицкого "Подгоряне (Карпатскіє рускіє)" : мелодрама в 3-х действиях И. Гушалевича, 1 февраля / перекл. з рос. Б. Козака // Одесский вестник. – 1884. – 5 февраль. – № 29.

3. *Лавровський Ю.* Проект до створення руського театру во Львові / Юліан Лавровський // Слово. – 1861. – 2 августа (14). – Ч. 53. – С. 1 ; Слово. – 1861. – 2 юлія (14). – Ч. 51. – С. 1 ; Слово. – 1861. – 29 юлія (10 августа). – Ч. 52. – С. 1–2.

4. Лист П. Зарицького до Я. Головацького // Савченко Ф. Листування Я. Головацького з О. Бодянським 1843–1876 рр. // За сто літ. Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початку XX століття. – Кн. 5 / Федір Савченко. – Харків ; Київ : ДВУ, 1930. – С. 154.

5. Оголошеньє премій // Слово. – № 24. – 1864. – 21 марта (2 цвітня). – С. 95.

6. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 12. – 8 (20) фебруарія. – 1864. – С. 48.

7. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 20. – 7 (19) марта. – 1864. – С. 80.

8. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 23. – 18 (30) марта. – 1864. – С. 92.

9. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 29. – 14 (26) цвітня. – 1865. – С. 4.

10. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 30. – 15 (27) марта. – 1875. – С. 3.

11. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 48. – 27 січня (8 лютого). – 1865. – С. 4.

12. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 98. – 11 (23) грудня. – 1868. – С. 4.

13. Рубрика "Новинки" // Слово. – Ч. 99. – 15 (27) десембрія. – 1865. – С. 4.

14. Руський театр во Львові // Слово. – Ч. 20. – 7 (19) марта. – 1864. – С. 1.

15. *Савченко Ф.* Листування Я. Головацького з О. Бодянським 1843–1876 рр. // За сто літ. Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початку XX століття. – Кн. 5. – Харків ; Київ : ДВУ, 1930. – С. 152–153.

16. *Студинський К.* Нестор галицької музики – Михайло Вербицький. З нагоди 65-ліття його смерти / Кирило Студинський // Наша культура. – Варшава, 1935. – Кн. 9. – С. 549.

17. *Чарнецький С.* Нарис історії театру / Степан Чарнецький // Історія українського театру в Галичині: нариси, статті, матеріали, світлини. – Львів : Літопис, 2014. – С. 27.

18. *Чарнецький С.* Перший драматичний конкурс на галицькій сцені / Степан Чарнецький // Історія українського театру в Галичині: нариси, статті, матеріали, світлини. – Львів : Літопис, 2014. – С. 237–238.

Рукописний архів

19. Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника, відділ рукописів. Яків Головацький, фонд 36. – Лист Ґалахова Олександра до Головацького Я. Ф. – Од. зб. 69. – П. 4–30 июля 1869 г. Петербург. – Арк. 1, 1 зв., 2.

20. Центральний державний історичний архів України, м. Львов. Архів Якова Головацького, фонд 362. – Лист Якова Головацького до Івана Гушалевича. 25 августа 1869 года. – Оп. 1. – Спр. 156. – Арк. 163–164.

21. Центральний державний історичний архів України, м. Львов. Архів Якова Головацького, фонд 361. – Оп. 1. – Спр. 156. – Арк. 93, 93 зв., 94.

22. Центральний державний історичний архів України, м. Львов. Архів Якова Головацького, фонд 362. – Оп. 1. – Спр. 156. – Арк. 157, 157 зв.

Стаття надійшла до редколегії 15.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

ON I. HUCHALEVYCH'S "PIDHORIANY" (MUZIK BY M. VERBYTSKYI) FIRST STAGING AT THE RUTHENIAN PTOPLE'S THEATRE IN 1885 AND ITS RUSSIAN TRANSLATION

Bohdan KOZAK

Ivan Franko National University of Lviv,
The department of theatrical studies and acting,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine,
tel.: (+3802) 239 42 99, e-mail: tsam.dep.cultart@lnu.edu.ua

The artilce opens with the discussion on the origins of the "Rus'kyi Narodnyi Teatr" (Ruthenian People Theater), the first Ukrainian theater affiliated with the "Ruska Besida Society" that emmerged in Lviv, speificaly on the first dramatic competition on play-writing for the Theater's early repertoire. In 1865, the first prize in this competition was awarded to the melodrama "Pidhoriany" and divided between iys authors – the writer I. Hushalevych and the composer M. Verbytskyi.

As the correspondence between Yakiv Holovatskyi and Osyp Bodianskyi suggests, the play "Pidhoriany" reached Moscow in 1868. Nikolai Rubinstein, the director of the Noscow Conservatory, approved the music but the play's text still needed to be translated into Russian. From the correspondence between Holovatskyi and Aleksey Galakhov, the teacher in the St. Petersburg Gymnasium, we learn that the text was translated by Bishop Vladimir Grechulevich. On the basis of archival materials, we found out that this translation was completed in 1870. The manuscript, which is stored at the Theater Library in St. Petersburg, bears the censor's mark: "the staging to be considered undesirable". Despite that, the play was staged by Mikhailo Starytskyi's company in Odessa and Voronezh in 1884, and by Marko Kropivnytskyi's company in St. Petersburg in 1887. On January 15, 1887, immediatly after the last show, censor von Nilkengheim banned the play from staging in Russian theaters complertely.

So what was wrong with the play "Pidhoriany" that Russian censorship banned it from stanging on the imperial scene? The answer to this question we find in the review on the Starytskyi's show that in Odessa on February 1, 1884, published in the newspaper "Odesa vestnik" ("Odessa Gazette") on Feb. 5, 1884, No. 29. The play envisioned the life in the Galician village under the Austro-Hungarian Empire, its customs, characters, rural community activities, and through this it brought focus to much worth peasant life conditions in the Russian Empire.

However, despite the ban for staging by Russian copmanies, Marko Kropivnytsky's mixed company that included both Russian and Ukrainain actors succesfully staged it in Rostov-na-Donu, Moscow, Vilnius, Warsaw as weel as in Ukraine.

In scholarship it was belied that the first Galician play staged in Easter Ukraine was I. Franko's drama "Stolen Happiness", but the story of "Pidhoriany" reveas that the priority belongs to the Hushalevych's melodrame.

Keywords: play "Pidhoriany", Ivan Hushalevych, Mykhailo Verbytskyi, Moscowphiles, "Podhoriany" (Russian translation).

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 226–238
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 226–238

УДК 792.031.4.09:82-22Франко І.:792.054:061.2(=161.2)]“1894/1895“

ПЕРШОПРОЧИТАННЯ КОМЕДІЇ “УЧИТЕЛЬ” ІВАНА ФРАНКА НА СЦЕНІ НАРОДНОГО ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА “РУСЬКА БЕСІДА” (1894–1895 РОКІВ)

УЛЯНА РОЙ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, к. 12, Львів, 79008Україна,
тел.. 032 239 41 97 e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

Показано співзвучність твору “Учитель” Івана Франка зі сучасним йому суспільним контекстом. На підставі проведеного дослідження можемо сказати, що постава комедії “Учитель” на сцені Народного театру Товариства “Руська Бесіда” допомогла зазвучати ідеям І. Франка по галицьких містах і селах. А визначивши п’єсу “Учитель” як комедію з драматичним фіналом, розширив жанрові межі комедії.

Подано дати перших прем’єрних показів та імена перших виконавців ролей. Представлено думку критиків з місцевих газет про значення п’єси та виконавський рівень акторів.

Ключові слова: п’єса “Учитель”, театр Товариства “Руська Бесіда”, Іван Франко, комедія.

Співпраця Івана Франка з театром Товариства “Руська Бесіда” впродовж кількох десятиліть кінця XIX століття принесла користь обопільну. Театр здобув перекладача, історика театру, театрального критика, який, наскільки дозволяли обставини, рецензував вистави українського театру на шпальтах польської газети “Kurjer Lwowski” (1887–1897). Письменник тим часом у своєму захоплені драматичним мистецтвом мав змогу на кону театру практично шліфувати свій талант драматурга, натхненно писав драми та комедії, що розширювали мистецьку палітру театру і ставили перед глядачами відверті соціальні питання. П’єси І. Франка перед поставою суворо і прискіпливо зустрічала цензура, а відтак обмежені фінансові можливості театру, ба навіть творча акторська криза у самій трупі. Нам важливо дослідити ті натхненні хвилини мистецько вдалих постав п’єс І. Франка, що мали місце в історії театру Товариства “Руська Бесіда”.

© Рой У., 2017

Успіх постави 1893 року драми "Украдене щастя" надихнув І. Франка до нової хвилі драматичної творчості. У листі до М. Драгоманова він поділився своїм задумом сценічної трилогії про Богдана Хмельницького.

"Одержавши премію за драму з нар[одного] життя, я почув охоту після докторату взятися за одну драматичну роботу, на котру у мене здавна велика охота, та хочу отсе порадитися з Вами. Що би Ви сказали на мій план написати драматичну трилогію про Хмельницького?" [10, с. 374].

З його листа до Виділу Товариства "Руська Бесіда" довідуємося про намір й зобов'язання перекласти низку творів для театру.

"До мая 1894 року обов'язуюся приготовити для театру три оригінальні штуки, з котрих кожна заповнить цілий вечір, а три переробки з класичних авторів драматичних інших народів. Оригінальні штуки будуть:

1. «Рябина», комедія в 4 діях. Уже готова, читана мною в присутності проф. Вахнянина і артистів К. Підвисоцького[1] і Лопатинського[2].
2. «Quem di odere»[3], комедія в 4 діях, з життя сільського вчителя.
3. «Світло і в тьмі світить», драма з життя інтелігенції, в 5 діях.

Щодо драм чужоязичних, котрі я взявся б приладити для нашої сцени (не перекласти, а переробити!), то у мене в плані є ось які штуки:

4. «Війт заламейський», драма в 5 діях Кальдерона де ла Барка, в котрій виставлений чудесний тип селянина.
5. «Фуенте Овехуна», драма в 5 діях Лопе де Вега, де показані панщизняні надужиття і бунт селян проти них.
6. «Віндзорські куми», комедія в 5 діях Шекспіра.

Виготовлення тих штук вимагає великої праці і вільної голови і для того смію просити, щоб світлий виділ, роздумавши мою пропозицію, зволив якнайшвидше повзяти ухвалу, щоб я міг знати. Чи маю братися до роботи, лишивши все інше набоці, чи ні" [10, с. 438].

Також у листі (1894) до М. Драгоманова йдеться про те, що задум написати п'єсу з життя сільського вчителя, І. Франко виклав М. Драгоманову ще при зустрічі у Відні 1892 року:

"Помимо болю очей, працюючи до 1–2 години вночі, я написав дві драматичні штуки для «Бесіди», та коли першу відкинуло намісництво, але то відкинуло основно, яко протизаконну, наскрізь від першої стрічки до останньої (показана громадська господарка по селах і боротьба сільської молодежі, «читальників», з усякими темними силами, показана в спосіб дуже скромний!), то виділ «Бесіди»

---

[1] Кость Підвисоцький (1851–1904) – український актор, режисер театру Товариства "Руська Бесіда" (1881–1902).

[2] Філомена (1873–1940) та Лев (1868–1914) Лопатинські – українські актори театру Товариства "Руська Бесіда".

[3] "Quem di odere paedagogum fecere" (переклад: Кого боги зненавиділи, педагогом зробили) – латинське прислів'я.

звернув мені й другу штуку (доля сільського вчителя в горах, про котру я розповідав Вам у Відні), котра вже була перерецензована і мною після вказівок рецензентів перероблена. Мовляв, і сю штуку намісництво непремінно відкине, так що шкода часу її й переписувати та подавати. А се була моя одинока надія бодай на моментальну поправу фінансів (за штуку обіцяли мені заплатити по 150 гульд.). Спасибі Окуневському[1], що першу з тих штук прочитав і представив намісникові ідіотизм такого рішення, і намісник казав її другий раз переложити, та навряд чи поможе, що рекурс від вовка до медведя" [10, с. 463].

З усіх задумів перерібок успішно завершено було лише працю над драмою П. Кальдерона під назвою "Війт з Заламеї" [6], яка протималася на сцені лише один сезон. А ось оригінальні п'єси "Рябина" та "Учитель" кілька років не сходили з репертуарну театру.

В основу сюжету для оригінальної п'єси "Учитель" стали події з періоду перебування у с. Попелів на посаді сільського вчителя Михайла Воробця –приятеля Івана Франка. У своєму щоденнику М. Воробець розповідає про захоплення творчістю І. Франка, знайомство з ним та його родиною: "Заходив я до дому, де жив Іван Франко і з Ним говорив на ріжні теми" [2, с. 121]. М. Воробець учителював (1890) у сусідньому селі Ясениця-Сільна неподалік Нагуєвич. Згодом М. Воробця скерували на роботу в сусіднє село Попелів, де й відбулися основні події, що й лягли в основу сюжету п'єси І. Франка під латинською назвою "Quem di odere" (Кого боги прокляли…). Під такою назвою 1894 року п'єса за жанром комедія потрапила до репертуару театру Товариства "Руська Бесіда". Спочатку була загроза, що цензура цілком її заборонить, але після деяких уточнень і скорочень Виділ "Бесіди" одержав дозвіл на її поставу. Що саме вимагала від І. Франка викреслити і переробити цензура, докладно не з'ясовано, але можемо припустити, що, як і у випадку з "Украденим щастям", претензії цензури стосувалися образу Жандарма. У комедії Жандарм відіграє позитивну роль – допомагає головному герою Омелянові Ткачу боротися з безчинствами місцевого жида Вольфа Зільберглянца. Однак у спогадах М. Воробця маємо дещо інші свідчення про роль жандармерії у його вчительській діяльності: "Жандармерія мене вічно слідила, ставила ворожо, випитувала сторожа і селян, хто у мене буває, звідки, чи даю в село книжки і газети, кому і які […] Не раз і до мойого мешкання увійшов жандарм та заводив розмову про соціалізм, радикалізм, нарікав, що народ бідує, в темноті визискують його всякі глитаї, а нема кому нарід зорганізувати, щоби міг кинутися на буржуїв, на фабрики і т. і." [2, с. 122]. Немає сумніву, що цензура вимагала від І. Франка змін щодо образу представника влади. Як це було з образом Жандарма в "Украденому щасті". Якщо б у комедії дійсно з'явився жандарм з такими характеристиками, про які подав у своєму щоденнику М. Воробець, то

[1] Теофіл Окуневський (1858–1937) – юрист, впливовий громадський і політичний діяч.

сюжет набув би драматичності і ще більшої правдивості, і це значно загострило б соціальне звучання п'єси.

Можливо, що цензура внесла корективи до змальованого І. Франком образу Вольфа Зільберглянца. У спогадах М. Воробця він "був бутній[1] і свавільний, жорстокий і підлий, присягав фальшиво і всі його в селі боялися. Був він малописьменний, підкинений невідомою жінкою одному доброму господареві, по котрім дісталося йому все майно. Називався Василь Пасха. Богато він мені зла наробив, і було про що писати, але вже і Франко змалював його правдиво і вірно в своїй комедії під заголовком «Учитель», де пише про моє гірке життя у цьому селі" [2, с. 122]. Персонаж Вольф не часто з'являється у сюжеті, там більше йдеться про його згубний вплив та вміння маніпулювати зв'язками та малоосвіченими селянами.

Після усіх цензурних перипетій у липні 1894 року комедію І. Франка "Учитель" було взято до постави. Про це свідчать записи дат і годин репетицій у звітах режисера цієї вистави Степана Яновича[2]: "10 серпня [від] 10 [до] 13.00 [години] проба з «Quem di odere»" [13]. Прем'єра вистави у Львові відбулася 18 вересня 1894 року під час щорічних традиційних гастролей театру.

Коли гастролі відбувалися у більших містах, як Львів чи Станіславів, глядацьку авдиторію театру зазвичай становили представники місцевої інтелігенції – священики та їхні родини, заможніші селяни та міщани (часом і поляки). Про це інформував своїх читачів польський "Kurjer Lwowski" посилаючись на газету "Діло": "На показ руської п'єси Ів. Франка «Qem Di odere», з якою виступить руський театр 2 травня в Стрию, численно збираються, як повідомляє «Діло», вчителі цілими родинами з околиць Миколаєва і Роздолу" [14]. Однак виникали труднощі в сприйнятті глядачами назви п'єси латинською мовою. На це вказує лист від 03.06.1894 р. Костя Підвисоцького до Виділу "Бесіди" про те, що в "Станіславові зараз виставлятиму «Рябину» і «Quem di odere». Прошу поучити мене: чи на афіші маю написати великими буквами по латинськи «Quem…», а в скобках «Кого боги зненавиділи?» чи противно[3]? *Бо все ж по руськи треба, хоч би задля того, що значна часть Публики не розумітиме заголовка* (виокремлення шрифтом наше – *У. Р.*)" [6].

Учителі, місцева інтелігенція – це невеликий відсоток усіх глядачів, а І. Франкові важливо було, щоб комедію побачили селяни, які або не мали можливості та бажання до навчання, або ж мали якісь упередження щодо школи. Тож з огляду на публіку з містечок та сіл, після перших вистав така практична заввага актора і режисера театру Костя Підвисоцького, мабуть, підштовхнула І. Франка до зміни

---

[1] *Бута* – пиха, пихатість (діалектизм).

Степан Курбас (відомий як Степан Янович; 1862–1908) – український актор, режисер і співак (тенор).

[3] Тут *навпаки*.

назви п'єси. В афішах та подальших анонсах театру вистава фігурувала під назвою "Учитель" із підзаголовком заголовком "Quem di odere".

Як прототип головного героя п'єси, М. Воробець був запрошений на виставу, що йшла вже під назвою "Учитель": "В часі мойого побуту в Водниках (не знаю докладно часу), дістав я лист зі Львова, вже не пригадую собі хто писав, чи Франко сам, чи на його поручення хто інший, де повідомлено мене, що в означений день у Львові буде відіграна вечером п'єса Франка, основана на тлі мойого життя – учительського з побуту в Попелях «Учитель». Де відбувалося представлення, не пригадую собі, але знаю, що перед представленням говорив я з Франком. Він мене питав про дальший перебіг моєї служби і про теперішні обставини шкільні і родинні, окружили нас мої товариші, учителі, і ріжні знакомі. В часі представлення на перервах присідав до мене часто Франко, випитував мене про мої завваги деяких сцен і нотував собі в нотатнику дещо з того" [2, с. 127–128].

Що записував І. Франко і чи впливала ця інформація на перебіг наступних показів вистави – не знаємо. Проте така уважність до матеріалу та створеного на сцені образу свідчить про своєрідну прецезійну документальність у роботі І. Франка у ставленні до цієї п'єси. "Учитель", як і "Украдене щастя", віддзеркалювали тогочасне життя, перетворене у творчій лабораторії І. Франка у драматичне мистецтво. На сцені діють живі типи у своїх вчинках глибоко психологічно вмотивовані. З цього огляду, не дивлячись на життя галицького села можемо сказати, що саме ці драматичні твори І. Франка близькі до психологічної драматургії Ґерхард Ґауптмана, Генріха Ібсена і, як це не парадоксально, до Антона Чехова, який свої драми називав комедіями.

На сцені Руського народного театру діяли Франкові сучасники і театрові для втілення звичного життя потрібна була інша манера гри, відмінна від виконання музичних драм, водевілів та історичних п'єс про польських, французьких, австрійських аристократів. Актори (кажучи театральною термінологією) повинні були діяти на сцені "тут і зараз" живо, реалістично реагуючи на події в окреслених Франком запропонованих обставинах. Саме такого способу існування актора на сцені вимагала створена Франком драматургія ("Украдене щастя", "Рябина", "Учитель").

Першопрочитанням уважаємо покази цієї комедії від моменту прем'єри 18 вересня 1894 року у Львові. Хоч у щоденній газеті "Kurjer Lwowski" наявні анонси прем'єри ще в № 148 за 30 травня 1894 року, проте, через великий ажіотаж та труднощі довкола Великої Крайової Вистави[1] і через внутрішні перетрубації в трупі, театр не приїхав на заплановані у червні гастролі до Львова. У звітах та листуваннях між Дирекцією та Виділом бачимо записи репетицій "Quem di odere", а інформації про виступи немає. Більше того, К. Підвисоцький у вже згаданому

[1] Крайо́ва вистава (пол. Wystawa Krajowa we Lwowie) – найбільший ярмарок в історії Королівства Галичини та Володимирії, що відбувався з 5 червня до 10 жовтня 1894 року у Львові.

листі до І. Франка питається про уточнення назви вистави і звучить його намір виставляти обидві його штуки в Станіславові та практично, через двадцять днів, у № 175 “Kurjer Lwowski” за 26 червня 1894 року читаємо відгук про гастролі театру в Станіславові та жаль щодо наміру К. Підвисоцького покинути трупу: “З жалем довідуємося, що в наслідок якихось особистих непорозумінь, Підвисоцький склав на руки виділу «Руської Бесіди» подання, щоб його звільнили з обов’язків режисера. Обов’язок цей виконував він впродовж кількох років цілком безоплатно. За час свого режисерування, посеред надзвичайно важких умов, він поставив оригінальні драми: «Безталанна» драма Карпенка, «Крути і не перекручуй» Мирного, «По ревізії» етюд Кропивницького, «Ой не ходи Грицю» Старицького, «Украдене щастя» Франка, «Мужичка» Писанецького, «Катря Чайківна» панни Кібальчич, «Краще своє латане, ніж твоє хапане» Манька. Сформований на українських зразках, Підвисоцький впливав на натуральність гри акторів. Усунення його з посади режисера було б для руської сцени великою втратою”. Бачимо, що серед переліку поставлених п’єс немає нових анонсованих творів “Рябини” та “Quem di odere” і також розуміємо, що ставити прем’єру в ситуації майже невизначеній щодо посади, неможливо.

Згодом, у № 226 за 16 серпня 1894 “Kurjera” довідуємося, що театр “Бесіди” проводить репетиції та готує до показу комедію “Quem di odere”. Довгоочікувані перші в 1894 році гастролі у Львові відбулися аж у вересні, а прем’єра нової комедії І. Франка – 18 вересня. У прем’єрних виставах грали: Омелько Ткач – Кость Підвисоцький, Юлія – Марія Слободівна, Іван Хоростіль – Степан Янович, Микита Сойка – Андрій Стечинський, Вольф Зільберглянц – Михайло Ольшанський, Ілько Товкач – Спиридон Підвисоцький, Сенько Загонистий – Андрій Шеремета, Марина Пасічна – Омелія Підвисоцька, Жандарм – Амвросій Нижанківський, Парубки – Йосип Стадник, Іван Рубчак, Лонґин Лігінович.

Про враження від першопрочитання можемо говорити на основі статей у газетах “Діло” та “Kurjer Lwowski” з нагоди прем’єри, хоча вони нечисленні, але важливі. Маємо відгуки на прем’єру у Львові, а про покази в інших містах згадки дуже короткі або зовсім немає. Тут криється небезпека, про яку саме виставу говоримо, адже покази вистави в інших містах означали іншу сцену, а нерідко і заміну в акторському складі, про що не завжди вказувалося в афіші (і не про всі покази збереглася інформація. Також сама майстерність виконання теж залежала від самопочуття акторів та їхніх життєвих обставин, внутрішньої ситуації в трупі. Тут лише коротко зазначимо, що період 1894–1898 років – один із найскладніших. Виділ Товариства “Руська Бесіда” взяв на себе керівництво театром, а не віддав його в управління вибраному на конкурсі директору. Про цей період діяльності театру дуже влучно сказав історик театру Степан Чарнецький: “Доба, замкнена наведеними вгорі датами [1892–1900 рр. – *У. Р.*], це час невгамовної бурі в полотняному світі театральних куліс. Наче на фільмовій стрічці міняються адміністратори, управителі, провідники, режисери, контролери, а у двох (недовготривалих)

випадках і підприємці. Загальний заколот, невпинні спори і сварки, взаємні обвинувачення й доноси складалися на зміст життя й діяльности дітей музи… За жіночі ролі зчинялися не раз такі пекельні бучі, що доводилося відкликати вистави. Референтом театру 1895 р. стає Володимир Шухевич, що своєю безоглядністю до червоности розігрів кипучий театральний котел" [12, с. 110].

Постава комедії "Учитель" викликала протилежні думки серед критиків, поділивши їх на тих, хто звинувачував автора комедії в тенденційності, і тих, хто вважав це достоїнством. Певне непорозуміння у критиків викликало визначення жанру п'єси, яку І. Франко назвав комедією.

Рецензент вистави Михайло Струсевич після прем'єри писав[1]: "В будові комедії суть деякі хиби, але не так їх знов багато, щоби закривали добрі сторони. Після нашої гадки, найбільша хиба в тому, що моменти трагічні, безперечно вельми ефектовні, ужитий аж при самому кінці твору. Кожда комедія Сарду визначається рівнож моментом трагічним, але він вплетений по середині, так, що кінець твору, остаточне его виконченье випадає так, як сего вимагає драматургія від комедії. Осли би автор був додав ще четверту дію, то було би оминути тої хиби, хоч знов з другої сторони певно затратилося би се загальне враження, яке відносимо з тої комедії в єї теперішній будові"[2] [8].

Франкове визначення жанру п'єси "Учитель" як комедії викликало у критиків подивування. Сучасні літературознавці написали багато досліджень задля спростування цього питання. Найвідоміші серед них літературознавець, доктор філологічних наук Яків Білоштан вказував близькість цієї п'єси до жанру гострої сатири, а літературознавець, фольклорист, доктор філологічних наук Роман Кирчів – драми. Молодше покоління дослідників теж дотримуються думки, що І. Франко "був надто серйозним митцем, а комедії потрібні легкість, абсурдність ситуації гіперболізація та грайливий сміх" – зауважив доктор філологічних наук, драматург Володимир Працьовитий, а Оксана Данько вважає, що "І. Франко намагався створити комедію, яка б не тільки розважала читача, а й змушувала його замислитися над життєвими перипетіями" [3, с. 79]. Бачимо із дописів, що і сучасники, які бачили першу виставу "Учитель", теж звернули увагу на питання жанру і, хай не так прямо, але висловлювали сумніви щодо певних моментів.

Наведемо думку анонімного рецензента з газети "Діло", який переглянув кілька вистав Руського народного театру під час гастролей у Львові: "Дальше подобалось незвичайно комедія д-ра Франка «Учитель», оригінально обдумана і добре до сцени приноровлена. Єсть се комедія характеров радше, як ситуацій, вірно малюючи характери, поняття і відносини «бойков» з запалого горського села і долю сільського учителя, в той запалий кут засланого. Поодинокі сцени відзначаються природним ясним гумором, то знову – показує нам автор із сумом, прикрі

[1] Подаємо усі цитати за першоджерелом.

[2] Тут і далі цитати подані за оригіналом із збереженням орфографічних особливостей.

сторони темноти невірності нашого горського народу. «Учителя» мож зачислити певно до найбільших сценічних творів д-ра Франка” [4, с. 3].

Відомий громадський діяч Андрій Чайківський[1] як референт театру після перегляду низки гастрольних вистав у Бережанах, зокрема “Учителя” писав у звіті до Виділу “Руської Бесіди”: “Се виключно для народа з виразною тенденцією. Я питав кількох селян, що були тоді в театрі: як вам ота штука подобалась: «Се щось таке пєнкне [з польскої – гарне. – *У. Р.*], що ми такого ще не видали. Я вже не раз бував в театрі, а такого хорошого не видів. Я би на се наші села позганяв». […] Не таке враження робить ся штука на інтелігенцію. Акція виходить якась томлюча, без найменших несподіванок: вгадується всьо наперед, що має бути. Найнезручнійше випадає іспит в послідній акті. Якби оно хоч трохи мало вражіння дійсності, то хіба би представити се на сцені більшій, де би можна вивести хоч 30 дітей. На такій малій сцені, де нігде помістити ся, воно пригадує яселка [з польської – шопка – *У. Р.]”* [11, с. 51]. Можемо з певністю казати, що А. Чайківський повністю поділяв думку селянина, який ділився з ним враженнями про виставу “Учитель” – ця вистава однозначно вагомою і принесе чималий успіх саме в просвітительській діяльності. Для такої мети А. Чайківський готовий пожертвувати театральністю та естетикою, бо пропонує Виділу грати цю виставу “під час того, як театр пробуває в якомусь місті, висилати би артистів в вільних днях по селам грати в стодолі. До сего і декорацій не треба возити, бо куртину зробити з простирала, а куліси з галуззі” [11, с. 52]. Така рекомендація звучить у дусі самої п’єси – пожертва усім заради мети просвітительства, нею ніхто не скористався.

На противагу думці А. Чайківського, читаємо в рецензії М. Струсевича таке:

“Доктор Франко по виведенію свого першого твору драматичного «Украдене щастя» збагатив нашу літературу драматично в несповна рік двома комедіями: «Рябина» і «Учитель». Темат до обох комедій взятий з життя-буття нашого народу. А схоплений вірно і дотикає жизнєних справ.

… дехто підносить заміт, мов то в комедіях пробиває тенденційність, однак се заміть несправедливий. Реалістичне представленя наших відносин сільських не може назватись тенденційностю, а що те представленя могло би декого разити, се не вина автора, а самих відносин, котрі в дійсності такими суть і так уложилися” [9].

У рецензії М. Струсевич дав досить розлогу, хоча, звичайно, за сучасними мірками, не надто велику, характеристику акторського виконання ролей. Такою увагою з боку рецензентів не могло похвалитися багато інших вистав Товариства “Бесіда” (хіба що – подібна рецензія цього самого автора на виставу “Украдене щастя” 6\18 листопада 1893 року в газеті “Kurjer Lwowski”). І саме цим цінний допис Михайла Струсевича – журналіста, члена редакції і співредактора газети

[1] Андрій Чайківський (1857–1935) – український письменник, громадський діяч, доктор права, адвокат у Галичині.

“Діло”. Так детальний аналіз акторської гри вказує на його обізнаність як з репертуаром театру, так і з акторським складом трупи. На думку М. Струсевича, були дуже вдало розподілені ролі між акторами і тому вистава мала успіх. Цей розподіл робив режисер вистави Степан Янович, батько майбутнього геніального режисера Леся Курбаса. У такому зірковому складі, який назвав М. Струсевич вистава протрималася понад рік.

“Найменше ще могли би ми бути невдоволені з гри п. К. Підвисоцького (Омелько Ткач). Зазначувати недугу грудну в так драстичний спосіб, щоб через три акти не віднімати хустки від губ і покашлювати, се мабуть невідповідне ні з естетичного ні навіть з фізіологічного вигляду; ліпше замаркувати на ділі лиш кілько разів, оті н. пр., підчас і по іритації, в часі замішання в школі і т. п. Таж те безперестанне марковане недуги не дозволило п. Підвисоцькому віддати ролі так, щоби можна було бачити ту ревності до праці, се горяче почуття обов’язку, енергію та віру в свою ідею і сили. Мимо волі, хоч консеквентно, артист прибрав плаксивий тон бесіди, а відтак ті монотонні судороги лівої руки з хусткою могли дуже разити. Але годі відмовляти п. Підвисоцькому консеквенції в грі: після свого заложення перевів її рівномірно через всі три дії, а деякі сцени були дуже добрі, як н. пр.. в часі іспиту і кінцевий монолог.

Ролю другого учителя, любовного героя комедії, відограв п. Янович (Іван Хоростиль) добре. Не уносивсі патосом, а сентиментальність в сцені з Юлією не разила.

Креація п. Стечинського в ролі війта була пишна, і ліпшого відданя сеї ролі годі собі представити. Спокой, флегматичность, а при тому дурне і зарозуміле понять о своєї власті, яко начальника громади були віддані вірно і без пересади. П. Стечинській був – одним словом – в своїй ролі. Неменше добре віддали газдів пп. С. Підвисоцький і Шеремета. Чи то в сценах де вони самі з інтересом приходять до учителя, чи в громадних сценах, чи в конци в послідній дії, коли то отвираються їм очі на хосенну діяльність учителя, не скарикатурували своїх роль, а віддали їх поправно. – Видно, що наши артисти в часі подорожей до краю придивляються життю сільського народа, обсервують типи, а відтак стараються їх вивести на сцені. Взагалі селянство в «Учителю» було дуже добре заступлене.

Роля жида орендаря п. Ольшанському. Артист сей завсіди вельми старанно і добре трактує свої ролі, тож і сим разом креація єго заслугує на повне призвание. Орендар в «Учителю» се не жид-лапсердак, але висший тип обманника, котрого вибрано навіть «презусом [головою. – *У. Р.*]» сільської ради школьної – і такого жида п. Ольшанський вивів на сцені. В малій ролі жандарма виступив п. Нижанківський артист поняв свою ролю і дуже зручно представив нам в другій дії індикацію жида. В той яві жандарм і жид були дуже добрі.

Жіночих ролі в Учителю дві – Юля і Марина Пасічної. Юлю грала п. Слободівна, Марину п. Підвисоцька. З креації п. Слободівни ми вдоволені, лиш декуди артистка була заштивна. Повага і розважность не ідуть завсіди в парі з

штивністю, тож ту замітку повинна артистка узгляднити. – Чи потрібно згадувати про п. Підвисоцьку? Нам здається, що ні, бо всі знають, як славно вміє артистка віддавати комічні креації молодиць и старших жінок. П. Підвисоцька не даєсь увести глазам і партеру і знає задержати все потрібне в міру в комізмі, тож і належить ся їй наше признаньє.

Громадни[1] сцени: паробки в школі, люди на іспиті – випали добре. Пісня на…" [8, с. 9].

Після відходу з театру Костя Підвисоцького, виконавця головної ролі Омеляна Ткача, у складі вистави почали відбуватися поодинокі заміни, і хоча критика була і далі прихильна до вистави, однак, акторський ансамбль уже був порушений. На доказ наведемо рецензію з газети "Kurjer Lwowski" (без підпису): "Вистава комедії І. Франка «Учитель» у четвер з п. Нетягою в головній ролі з мистецького погляду вийшла дуже добре. Аматор п. Нетяга, що дебютував у цій ролі, зрозумів її дещо інакше, ніж п. Підвисоцький, виконавши її послідовно, з великою правдою та простотою. Також панна Слободівна грала пречудово роль Юлії (сестра вчителя), в багатьох місцях краще, ніж під час своїх перших виступів у цій ролі. Чудовим вийтом був п. Стечинський, а п. Ольшанський в ролі гірської «елегантної п'явки» Вульфа Зільберглянца, збирав заслужені оплески. Пані Підвисоцька виступила чудово в маленькій епізодичній ролі сільської сусідки, хоча де-не-де не без шаржування, а саме його ця артистка повинна стерігатися. Дуже добре зіграв п. Лопатинський роль Хоростиля; масові сцени було добре аранжовано. Хор дітей зі сцени іспиту (ІІІ дія) на вимогу зали повторили. Глядачів на цій виставі було досить мало" [14, с. 3].

Комедія Івана Франка "Учитель" викликала багато спроб порівняти її тематично до інших авторів і таким способом запідозрити І. Франка у плагіаті. Зокрема, шукали подібності у драмі Людвіга Анценгрубера "Священик з Кірхвельда", а деякі дослідники відзначали вплив творчості Еміля Золя, ще інші вказували на паралелі до "Ворога народу" Генріка Ібсена. Однак, хочемо закінчити наше дослідження словами Степана Чернецького: "Іван Франко у комедії «Учитель» хотів щиро поглянути в очі і життю, і правді і створити нову українську драму, далеку від безмісного і плаксивого мелодраматизму, словом, по принципі французьких реформаторів драми хотів дати на сцені «життя» таким, як воно єсть, причім засадничою вказівкою для нього було sortire de la banalite[2]" [12, с. 507].

Тож деякі критичні міркування сучасників І. Франка аж ніяк не применшують вагомості і значення його комедії "Учитель", а ще більше доводять співзвучність його творчості зі сучасним йому контекстом. На підставі проведеного дослідження можемо сказати, що постава комедії "Учитель" на сцені Народного театру Товариства "Руська Бесіда" допомогла зазвучати ідеям І. Франка по галицьких

[1] Тут *масові.*

[2] Sortire de la banalite (фр.) – пер. *вихід з банальності.*

містах і селах. А визначивши п'єсу "Учитель" як комедію з драматичним фіналом, розширив жанрові межі комедії.

Драматичний фінальний момент викликав певне занепокоєння у рецензентів, бо зовсім не відповідав їхньому розумінню жанру комедії, яка мала би закінчуватися щасливо. У франковій комедії фінал звучить іронічно. Зміна місця праці учителя аж ніяк не є ані покаранням, ні винагородою у боротьбі за справедливість, як уважав дехто. На новому місці праці його знову чекатимуть нові труднощі і боротьба, і жандарм, і корчмар-визискувач. І. Франко добре розумів соціальне становище вчителя-українця в Австро-Угорщині. Первісна назва п'єси "Qem Di odere" – це лише частина латинського прислів'я "Qem Di odere paedagogum fecere", яке в перекладі звучить: "Кого боги зненавиділи, того педагогом зробили". Гіркі, але, доречно вжиті Іваном Франком слова.

Список використаної літератури

1. *Возняк М.* Франкова переробка драми Кальдерона / М. Возняк // Іван Франко : Статті і матеріали. – Львів : Вид. ЛДУ, 1949. – Збірник другий. – С. 149–152.

2. *Глібовицька О.* Життєпис учителя, з котрого одну картину взяв Іван Франко / О. Глібовицька // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – 2012. – Вип. 11. – С. 121.

3. *Данько О.* Джерела комічного у драматургії Івана Франка (рецептивний аспект) / О. Данько // Магістеріум : [наук. зб.] / Нац. Ун-т Києво-Могилянська академія, Магістер. прогр. – Вип. 38: Літературознавчі студії. – Київ, 2010. – С. 79–83.

4. Діло. –1895. – 24.05. (5.06). – Ч. 113. – С. 3.

5. *Дмитрів О.* Листи Костя Підвисоцького до Івана Франка / О. Дмитрів // Львівський літературно-меморіальний музей Івана Франка. Науковий вісник музею Івана Франка у Львові. – Львів, 2000. – Вип. 8. – С. 293–309.

6. Підвисоцький К. Лист / К. Підвисоцький // Центральний державний історичний архів України у м. Львів. – Ф. 514. – Оп.1.– Од. зб. 7.

7. *Рой У.* До історії постановки "Війт заламейський" на сцені театру товариства "Руська Бесіда" (переробка Івана Франка з п'єси Педро Кальдерона "Саламейський алькальд") / У. Рой // Міжнар. Полоністично-українознавчі наукові студії. – Вроцлав, 2015.

8. С. Т. Р. [Струсевич]. Учитель (Qem Di odere) // Діло. – 1894. – 21.IX. – Ч. 202. – С. 3–4.

9. С [трусевич]. Т. Р. Учитель (Qem Di odere) // Діло. – 1894. – 22.IX. – Ч. 203. – С. 3–4.

10. *Франко І.* Зібрання творів : в 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 49 : Листи. – С. 374.

11. *Чайківський А.* Спогади, листи, дослідження : у 3 т. / А. Чайківський ; упорядкування Б. З. Якимовича за участю З. Т. Грень, О. В. Седляра ; редкол.: Б. Якимович (голова) та ін. – Львів, 2002. – Т. 3. – С. 51–52.

12. *Чарнецький С.* Нарис історії театру / С. Чарнецький // Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. – Львів : Літопис, 2014. – С. 110.

13. *Янович С.* Справозданє режисерське. Рогатин. 13.08.1894 / С. Янович // Центральний державний історичний архів України у м. Львів. – Ф. 514. – Оп. 1. – Од. зб. 4.

14. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 116. – 24.04. – S. 3.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.2017
Прийнята до друку 3.12.2017

HISTORY OF THE FIRST PRODUCTION ON THE STAGE OF THE COMEDY "UCHYTEL" (TEACHER) OF IVAN FRANKO ON THE STAGE OF THE UKRAINIAN THEATRE OF THE SOCIETY "RUSKA BESIDA" (1894/1895)

Ulyana ROY

Ivan Franko Lviv National University,
Theatre Studies and Actor's Art Department,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine,
tel.:+38 0322 394299, e-mail: l.antrakt@gmail.com

Ivan Franko was collaborated with Ukrainian theatre of the society "Ruska Besida" in the course of several decades of the nineteenth century and it has benefited from mutual. For the Ukrainian theater Ivan Franko became as interpreter, first historian of the Ukrainian theater, theater critic, who, as far as possible, reviewed the performances of the theatre of the society "Ruska Besida" on the pages Polish newspaper "Kurjer Lwowski" (1887/1897).

Collaboration with theatre for Ivan Franko was useful because he can share his thought through his dramaturgy with many people who came to theatre.

It is important for us to investigate the inspiring moments of the artistically successful performances of I. Franko's plays, which took place in the history of the theater of "Ruska Besida". The plot for the original play "Teacher" is based on the tru events from the Life of rural teacher, Mikhail Vorobets, friends of Ivan Franko.

The article shows the consonance of the work of "Uchytel" (Teacher) of Ivan Franko with the contemporary context. Based on the research conducted, we can say that the posture of the comedy "Uchytel" (Teacher) on the stage of the Ukrainian theatre of the society "Ruska Besida" helped to hear Frank's ideas on Galician cities and villages. And defining the play "Uchytel" (Teacher) as a comedy with a dramatic finale, he expanded the genre framework of the comedy.

The article presents the dates of the first premiere shows and the names of the first performers of the roles.

The views of critics from local newspapers about the meaning of the play and the performer level of actors are presented.

Keywords: "Uchytel" (Teacher), theatre of the society "Ruska Besida", Ivan Franko, comedy.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 239–247
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 239–247

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.071.1(477.83)«18»(092)

ЛЕОПОЛЬД БЛЯУ: СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ

Лариса КУПЧИНСЬКА

Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника,
вул. В. Стефаника, 2, Львів, 79008, Україна,
тел. (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com

Статтю присвячено Леопольду Бляу, призабутому в історії української культури художнику-граверу XIX століття. На підставі вивчення архівних матеріалів, які зберігаються у Відні і Кракові, а також мистецьких творів зі збірки Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника наведено маловідомі факти біографії митця, проаналізовано його гравюри у контексті тогочасних проблем образотворчого мистецтва загалом. Висвітлено місце і роль Л. Бляу у становленні української мистецької школи на новому етапі її розвитку.

Ключові слова: Леопольд Бляу, Віденська академія образотворчих мистецтв, меценат, гравюра, портрет, екслібрис, українська мистецька школа, традиції, нові тенденції.

Після входження у 1772 році західноукраїнських земель під юрисдикцію Габсбурзької монархії розпочався новий період в історії мистецтва Східної Галичини. Цьому додатково сприяли реформи цісаря Йосифа II. Вони проявилися найперше у зміні архітектурного обличчя Львова, який став адміністративно-політичним центром коронного краю "Королівство Галичина і Володимирія". У першій половині XIX століття у місті постали відомі пам'ятки у стилі австрійського класицизму, саме будинки Земського кредитного товариства (1809–1822), Закладу ім. Оссолінських (1827–1844), міської ратуші (1827–1835), театру Скабка (1837–1842). До цього спричинилися Петер Нобіле, Йоганн Зальцман, Людвіг Піхль та інші. Львів все більше приваблював іноземних художників. Переважно вони походили з австрійських земель. Їхня діяльність користувалася великим зацікавленням. Багато з них залишалося тут на постійно. Це рівною мірою стосується скульпторів, живописців і графіків.

© Купчинська Л., 2017

Відомі раніше широкі зв'язки західноукраїнських земель загалом і Львова зокрема на ниві культури кінця XVIII – початку XIX століть набули виразного спрямування. Суспільство все більше цікавилося західноєвропейською, австрійською передусім мистецькою школою. Велику роль у цьому відіграло відкриття у 1773 році Цісарсько-королівської Академії об'єднаних образотворчих мистецтв (Kaiserliche-kцnigliche Akademie der vereinigten bildenden Kьnste). Вона складалася із п'яти відділів: будівельного, скульптурного, живописного, гравірувального і виробів з металу. Кожен із них мав власного керівника, який підпорядковувався у виробничо-адміністративних питаннях директорові Академії. Серед основних предметів викладали архітектуру, скульптуру, живопис і графіку, а серед допоміжних дисциплін, пов'язаних із мистецькою практикою, були анатомія, перспектива, стилезнавство, загальна історія, історія світового мистецтва, кольорознавство тощо. Завдяки такому різнобічному навчанню і посиленій увазі до теорії та практики художнього процесу, міцній науково-теоретичній базі Віденська академія стала головним мистецьким центром Австрії та самобутнім навчальним закладом європейського рівня. Серед її викладачів у різні роки виділялися такі провідні художники, як Мартін Фішер (M. Fischer; 1741–1820), Генріх Фрідріх Фюґер (H. F. Füger; 1751–1818), Йоган Баптист фон Лампі (старший) (J. B. von Lampi der Ältere; 1751–1830), Йоган Баптист фон Лампі (молодший) (J. B. von Lampi der Jüngere; 1775–1837), Фердинанд Георг Вальдмюллер (F. G. Waldmuller; 1793–1865), Фрідріх фон Амерлінґ (F. von Amerling; 1803–1887), Йосиф Дангаузер (J. Danhauser; 1805–1845) та багато інших.

Наприкінці XVIII – на початку XX століть, тобто приблизно понад 140 років, Віденська академія образотворчих мистецтв перебувала у центрі уваги творчої молоді українських земель. Це щораз, то частіше проявлялося у бажанні навчатися у провідному європейському закладі. Внаслідок упродовж 1772–1918 років його студентами були кілька сотень митців, життя і творчість яких тісно пов'язані з Україною. Для наших художників, скульпторів, архітекторів, позбавлених національної школи такого рівня, Академія надала неоціненну можливість йти власним творчим шляхом, втілюючи здобутки і новації європейського мистецтва на місцевому ґрунті.

Попереднє вивчення архіву Віденської академії образотворчих мистецтва 1772–1918 років, передусім книг-реєстру вступу студентів до навчального закладу, дало змогу виявити близько 350 студентів Академії, життя і діяльність яких були тісно пов'язані з культурою України. Великий їх відсоток сьогодні добре знані в Україні та поза її межами художники. Серед них Тадеуш Баронч, Тадеуш Блотницький, Михайло Бринський, Петро Війтович, Артур Ґроттґер, Лука Долинський, Теофіл Копистинський, Михайло Мункачі, Корнило Устиянович та інші. Водночас є багато й таких, про яких сьогодні маємо надзвичайно скупу інформацію, або ж вона відсутня взагалі. Їхнє життя і творчість залишилися десь на боці і поза увагою дослідників, їхні імена не згадуються у науковій літературі і довід-

кових виданнях. Проте, виступаючи невід'ємною частиною історії українського мистецького процесу, усі вони вимагають дослідження, яке передбачає залучення найрізноманітніших джерел.

До невідомих в Україні та поза її межами художників належить Леопольд Бляу (Leopold Blau). В архіві Віденської академії образотворчих мистецтв ми знаходимо про нього дуже стислу інформацію. Його ім'я вписане у трьох проколах [6, s. 224; 6, s. 2; 7, s. 2]. У цих документах також зазначено, що він походив з Угорщини. Народився в єврейській сім'ї близько 1806 року. 13 листопада 1826 року, маючи 20 років, вступив до вищого навчально закладу Австрії. Числився студентом Академії до 1831 року. Відвідував початкову школу граверства, історичного живопису та рисунку. Фінансував його Ф. Потоцький (у документах подано лише прізвище).

Ім'я Леопольда Бляу згадав у своїй праці "Vestigia Artificum Polonorum Viennensia" дослідник архіву Віденської академії образотворчих мистецтв Олександр Гайдецький [3, ark. 69]. Під номером 205 він вніс його в реєстр художників-студентів Академії, які походили із земель давньої Речі Посполитої. Цьому була одна лише причина – навчання художника фінансував Ф. Потоцький (у рукописі подано лише прізвище). Це припущення підтверджує те, що О. Гайдецький зробив поклик лише на один із трьох Протоколів, а саме на той, де у рубриці "Примітки" є інформація про оплату освіти [7, s. 2].

Вивчення життя і діяльності Леопольда Бляу як невід'ємної частини української культури сьогодні визначається найперше невеличкою заміткою про художника, опублікованою у львівському періодичному виданні "Rozmaitości" від 1828 року. У ній зокрема зазначено: "Ясновельможний граф Фрацішек Потоцький виховує тут [у Відні] єврея родом із Бродів Леопольда Бляу, який проявляє велику схильність до граверства і є дуже старанним" [2]. Ця інформація у часопису була поміщена з метою заохочення відповідних осіб щодо підготовки граверів, яких на початку XIX століття у Східній Галичині було дуже мало. Тим не менше вона відіграла часткову іншу роль. Завдяки їй ми можемо стверджувати, що молодим художником із його ранніх років опікувався відомий суспільно-політичний діяч і шанувальник пам'яток історії та культури граф Францішек Потоцький (1788–1853). Маючи, серед інших, свій маєток у Бродах, він, правдоподібно, забрав туди хлопця, у якого уже на ранньому етапі проявилися мистецькі здібності. Колекціонуючи монети, медалі та інші твори мистецтва, граф міг залучати його до їх упорядкування, а отже певною мірою сприяв його самоосвіті. У домі графа юний Л. Бляу, виконуючи певні завдання, мусив знайомитися з найрізноманітнішими працями видатних майстрів різних епох і країн, вивчав їх, давав оцінку і, напевно, деякі з них копіював.

Біографічні дані, якими сьогодні користуємося, дещо розширює вивчення мистецької спадщини Л. Бляу. Це стосується, головно, творів, які зберігаються у фондах Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.

Йдеться про три естампи, виконані у техніці гравюри на металі. Вони походять із давніх колекцій, які в 1940 році стали невід'ємною частиною Бібліотеки. А саме Олександра Батовського (Віктора Баворовського) і Юзефа Ґвальберта Павліковського, магнатів, відомих своєю працею у напрямі створення фундаментальної джерельної бази з історії та культури найперше Східної Галичини. Імовірно, що там ці естампи як кращі у творчості художника з'явилися завдяки особистим контактам колекціонерів. У цьому контексті варто зазначити, що графічні листи не досліджували, відтак залишилися поза науковим обігом.

За хронологією першим був виконаний портрет мецената художника Ф. Потоцького (Іл. 1). Естамп (40,3х28,3 см[11]) у доброму стані збереження. На підставі інвентарної книги мистецької збірки О. Батовського його датовано близько 1825 роком. Проте ми не маємо жодних даних, чим обумовлене це датування. В інвентарі також зазначено, що твір виконано у Відні [1, арк. 339][22]. Жодних авторських написів ні на зображенні, ні під ним, ні на звороті твору немає. У правій нижній частині паперу розташована невелика примітка: "Leopold Blau. sc. Vienna. [...] żyd na koszcie Franci : Potockiego – / Леопольд Бляу. гравер. Відень. [...] єврей на кошти Францішка Потоцького –" (графітний олівець).

Композиція портрета розділена по вертикалі на дві частини. Права, перспектива якої обмежується скалою, творить перший план. Ліва вирізняється глибиною простору, який приваблює деталями життя людей (особи піші і вершники підіймаються у гори) та красою природи. Така побудова твору надає йому певної динаміки і вносить відповідне напруження. Перед глядачем на тлі скали на повний зріст фігура портретованого. Він одягнений у модний одяг початку XIX століття, який згодом рекламувався на сторінках популярного у Львові видання "Dziennik myd paryskich". Зображений чоловік спертий на камінь. Скинув циліндр і тримає його правою рукою. Ноги закладені одна за другу. Він відпочиває. Проте його обличчя надзвичайно зосереджене. Поряд із ним чорний пес, який не радісно зустрічає глядача. Портрет за своїм характером відповідає часу. У ньому простежуються ідейно-тематичні завдання доби романтизму. Автор відповідно до вимог суспільства тяжіє до розкриття особистого, суб'єктивного. У той же час він їх розв'язує на основі художньо-формотворчих засад бідермаєра, з якими, безперечно, знайомиться у Відні. Митець переосмислює його характерні риси. Серед них увага до повсякденності, до побуту окремо взятої людини. Художник їх виразив у найдрібніших деталях життя Ф. Потоцького. Тут є конкретні і близькі для портретованого речі, які вимальовані з особливою любов'ю. У такий спосіб він акцентував його самоцінність. Композиційно портрет Ф. Потоцького має багато спільних рис із творчим доробком Йозефа Абеля (J. Abel; 1768–1818), Йоганна Петера Крафта (J. P. Krafft;

[1] У тексті біля кожного твору подано розміри лише зображення.

[2] Аналогічна інформація міститься у картках наукового опису творів колекції О. Батовського, яка зберігається у фондах Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.

1780–1856), Моріца Міхаеля Даффінґера (M. M. Daffinger; 1790–1849), Фрідріха фон Амерлінґа (F. Von Amerling; 1803–1887) та інших австрійських митців.

З метою кращої реалізації задуму Л. Бляу звернувся до класичної графічної техніки – гравюри на металі. Правдоподібно, що для глибокого друку він використав хімічний спосіб обробки пластини. Хімічне травлення вглибину проводив поступово. Це засвідчує велика відмінність у густоті та товщині ліній (штрихів), їх багата тональна градація, насиченість тощо. Як результат усі елементи композиції виразні і читабельні, серед них є відтворені до найменших деталей і подані у загальних рисах, вони вирізняються тонкою пластикою. Не менш важливим у цьому відношенні є вирішення проблеми світла. У творі використано складну систему штрихування, яка дала змогу авторові впровадити світло і будувати все зображення з допомогою тональних градацій. Багатство ліній, їх гра, світло-тіньові нюанси й одночасно ескізна легкість наближають гравюру до живописних полотен низки австрійських митців першої половини XIX століття.

Водночас з портретистикою у Л. Бляу поетизація буденного життя людини, притаманна для бідермаєра, простежується й у тому, що художник звернувся у своїй творчості до екслібрису (Іл. 2). Він виконав його для Ф. Потоцького (5,0х4,4 см). Авторство митця підтверджує інвентарна книга збірки О. Батовського. Це дає підстави впровадити ім'я художника в реєстр графіків-екслібрисистів. З неї довідуємося також, що він постав близько 1825 року [1, арк. 339] і належить до одних із небагатьох тогочасних книжкових знаків, репрезентує напрям розвитку жанру.

Екслібрис створений зі збереженням давніх традицій, які утвердилися в Європі ще у XVII столітті. Він має багато спільного з творами добре відомих у краї і за його межами місцевих граверів Яна Зярнка, Яна Фридерика Миліуса, Яна Мартіна Вайса, які працювали у XVII–XVIII століттях. Центр зображення формує семиконечний хрест, розміщений на сірому тлі, що імітує синій колір. Це – герб "Пилява". Гербовий щит розташований у бароковому картуші. Його увінчує графська корона, над якою п'ять білих пір'їн страуса. Композицію доповнює біла стрічка, на якій вписано девіз: "Scutum opponebat scutis / Щит протиставляв щитам". У верхній частині композиції замкнутий в овал напис: "Bibliotheque de S. E. M-r. Le Comte François Potocki / Бібліотека його ексцеленції пана графа Франсуа Потоцького". Він доповнений численними звивистими лініями химерно закручених форм, що непомітно переходять одна в одну, зливаються з літерами, або виходять із них. Це доводиться констатувати тоді, коли у Східній Галичині поширення вже набували екслібриси нового зразка – сюжетні, авторами яких є Іван Филипович та Каетан Вінцентій Келісінський.

При виконанні екслібрису Л. Бляу звернувся до гравюри на металі. Закономірно тяжіючи до більш площинного трактування зображення, пластину витравлював в один прийом. А різниці у товщині ліній досягав завдяки зміні повороту і кута нахилу інструмента (офортної голки), яким працював. У такий спосіб підкреслив декоративні можливості техніки.

Розгляд двох названих творів дає підставу вважати, що Л. Бляу приїхав до Відня швидше, ще до 1826 року. Перебуваючи у столиці держави, він міг ходити в Академію і стежити за іншими студентами. У випадку, коли хтось пропускав три заняття без поважних на це причин, його відчисляли, а відтак приймали на навчання іншого, більш відповідального. Така практика була добре відомою у першій половині XIX століття, а очікування місця могло зайняти багато часу. На момент вступу до Академії Л. Бляу був добрим рисувальником і мав досвід праці як гравер. Знав також найновіші тенденції в образотворчому мистецтві Європи загалом. Ці та деякі інші чинники були дуже важливими для того, щоб навчатися в Академії. Твори Л. Бляу відображають його захоплення австрійським мистецтвом початку XIX століття, найперше бідермаєром, з його увагою до точного відображення портретних рис і деталей оточення, який набував все більшої популярності у провінціях. Здобутки австрійської школи інтегрував на місцевий ґрунт, що забезпечило розвиток традицій відповідно до нових вимог часу. Для реалізації творчого задуму він використав техніку гравюри на металі. Вільне володіння нею сприяло пошуку індивідуального виразу в мистецтві. У його творах простежується прагнення виявити емоційну виразність гравюри, як і декоративні можливості. Окрім того, твори засвідчують тісний зв'язок, який був між художником і меценатом. Він виражається не тільки в тому, що митець виконав портрет Ф. Потоцького та екслібрис його бібліотеки, але й у використанні у написах французької мови, адже останній здобув у Парижі освіту, виховувався у французьких традиціях і серед друзів його називали не інакше як "останнім із маркізів" [4].

Третім за порядком, який нам вдалося ідентифікувати, є твір зі зображенням Мадонни (Іл. 3) доволі великого розміру (27,3x23,1 см). Стан його збереження добрий. Під зображенням по обидві сторони поміщено написи французькою мовою: "Peint par Sasso Ferrato / Малював Сассоферато" та "Grave par L. Blau 1830 / Гравірував Л. Бляу 1830". По центрі – помітно більший за розміром напис, виконаний авторським шрифтом: "Dedié à S. Excellence M-r Le C-te. Francois Potocki Seigneur de Brody, Zbaraz etc. par l'un des jeunes qens élévés á Ses flais/ Присвячується його ексцеленції панові графові Франсуа Потоцькому панові у Бродах, Збаражі і т. д. одним з молодих людей, вихованих (вивчених) на його кошт" і "Leopold Blau / Леопольд Бляу". Останній має приписку "Z Brodów / З Бродів" (графітний олівець).

Виконуючи твір, Л. Бляу звернувся до творчості знаного італійського майстра, представника епохи бароко – Джованні Батіста Сальві, якого також називають Джованні Сассоферато (Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato; 1609–1685). Свого часу італієць тяжів до створення картин на релігійну тематику для приватних осіб. Найбільшим попитом користувалося зображення Мадонни, яку він малював, наслідуючи майстрів XV–XVI століть. У його творчості було чимало реплік. Правдоподібно, що Л. Бляу виконав гравюру на підставі олійного твору майстра "Мадонна, що молиться" (близько 1660 року). Опираючись на нього, він відтворив композицію, загальний рух і жест жінки. Краще передав драперії. Тим не менше у

гравюрі Мадонна помітно молодша. Її обличчя більш округле. Зі смутком в очах контрастує ледь помітна усмішка губ. Окрім того, митець додав німб.

Естамп додатково привертає увагу образотворчим устроєм гравюри на металі. Глибоко врізаючи лінію, або ж роблячи її зовсім тонкою, інколи перетворюючи її на пунктир, згущуючи і розріджуючи штрихування, використовуючи перехресні штрихи, Л. Бляу створив ілюзію форм і об'ємів, передав фактуру різних матеріалів, бездоганно відтворив характер живописного першоджерела.

Гравюра Л. Бляу зі зображенням Мадонни, що молиться, виступає яскравим прикладом методів навчання у Віденській академії образотворчих мистецтв. Її студенти велику увагу приділяли копіюванню творів. У переважній більшості вони зверталися до італійських майстрів, про що додатково свідчить доробок інших студентів Академії того часу. Найбільшою популярністю користувалися твори майстрів італійського Відродження і бароко. Працюючи в іншій техніці, молодий художник бездоганно відтворив оригінал, передав його специфічні риси. Водночас гравюра Л. Бляу демонструє зацікавлення творчістю Дж. Сассоферато в Австрійській імперії та українських землях наприкінці 1820-х – на початку 1830-х років, тоді, коли загальнопоширеною думкою є те, що у Європі найбільший інтерес до неї з'явився тільки у середині XIX століття. Гравюра, як свідчить напис, була свого роду подякою Ф. Потоцькому за його допомогу, яка, як стверджує художник, допомогла здобути освіту. Поява образу припала на час, коли меценат, не маючи коштів на закупівлю нових мистецьких творів, продав свої маєтки у Бродах [4, s. 824]. Імовірно, що цей факт ставив під сумнів можливість подальшого фінансування навчання митця у Віденській академії.

На цьому наша інформація про Леопольда Бляу як митця переривається. Про подальшу його життєву і мистецьку долю нам нічого не вдалося з'ясувати. Певну дезінформацію вносять літографії, які виконав Людвіг Бляу. Працюючи, головно, над портретами, серед яких наявні діячі історії та культури Республіки Польща, зазвичай підписував їх "L. Blau / Л. Бляу". Окремі з них зберігаються у мистецьких збірках Львова, у тому числі у фондах Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника. У двох художників збігається ініціал імені. Обоє вони походили з Угорщини. Проте Людвіг Бляу працював у Ляйпцігу і був помітно молодшим.

Проведене дослідження сприяє поверненню в історію культури західноукраїнських земель одного з кращих її представників Леопольда Бляу. Він був і залишається невід'ємною її частиною. Підтриманий графом Францішком Потоцьким художник-єврей, уродженець Угорщини, пов'язав своє життя з Галичиною. Жив і працював у Бродах. Здобувши освіту у Віденській академії образотворчих мистецтв, отримавши фах гравера, своєю працею він примножив скарбницю українського мистецтва.

Твори Леопольда Бляу відображають тогочасні проблеми, пов'язані з формуванням національної мистецької школи нової доби. Вони є одним із прикладів переосмислення кращих традицій європейського мистецтва та їх інтеграції на місцевий

ґрунт. Водночас підтверджують зацікавлення західноєвропейським мистецтвом, найперше австрійським та італійським. Творчість Л. Бляу безпосередньо засвідчує домінування в українському мистецтві портретного жанру, який набув нових прикметних рис, обумовлених загальноєвропейськими тенденціями. Унаочнюють відродження станкової графіки і популярність графіки малих форм. Дають уявлення про розвиток тогочасної місцевої гравюри на металі, багатство її характеру.

Гравюри, які виконав Леопольд Бляу, розкривають творчу індивідуальність автора. Водночас вони підтверджують, що художник реалізував себе як портретист і екслібрисист. У його доробку є копії творів майстрів світового рівня. У всіх без винятку своїх творах він, однак, постає гравером, який вільно володіє технікою, багато експериментує з нею, демонструє великі її можливості. Це дало йому змогу вирішити помітно складні творчі завдання, визначені новітніми тенденціями в мистецтві та вимогами тогочасного суспільства, виконати високомистецькі естампи.

Список використаної літератури

1. Інвентарна книга збірки графіки : частина I (№№ 1–6284) // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. – 404 арк.

2. *A*... JW. Franciszek Hrabia Potocki... / A... // Rozmaitości : pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej. – Lwów, 1828. – № 27 (4 lip.). – S. 224. – Rubr.: Wiadomości rozmaite : Z Wiednia.

3. *Hajdecki A*. Vestigia Artificum Polonorum Viennensia : W 2 t. [Рукопис] / Zestawił i przygot. do druku A. Hajdecki // Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Dział Zbiorów Specjalnych. – Rkps. 2170. – T. 2. – 189 ark.

4. *Manteufflowa M*. Potocki Franciszek h. Pilawa (1788–1853) / Maria Manteufflowa // Polski Słownik Biograficzny. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk ; Łodź : Wydawnictwo PAN, 1983. – S. 823, 824.

5. Protokoll N 7 (Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. / vom Jahre 1797 bis 1850 (Chronologisches Namensregister 1797–1850) // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv. – 426 s.

6. Protokoll N 28 (Schüler-Liste der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien vom 11 November 1839 bis 5 October 1847 / Nro 27½ / Graveure. Innen: Verzeichniß der an dem Montags Unterrichte in der Graveur-Schule theilnehmenden Kunstprofessionisten / (Datum). (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30 (Historien-Zeichnung) // Ibidem. – 36 s.

7. Protokoll N 29 (Protocoll / von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833 / Historien-Malerei u. Zeichnung. (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30) // Ibidem. – 55 s.

Стаття надійшла до редколегії 24.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18.

LEOPOLD BLAU: PAGES OF CREATIVE BIOGRAPHY

Larysa KUPCHYNSKA

Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv,
2, Stefanyk Str., Lviv, 79008, Ukraine, tel. (380-32) 261-41-21
e-mail: oklarysa@gmail.com

The article is devoted to Leopold Blau, the artist-engraver of the XIX century forgotten in the history of Ukrainian culture. On the basis of the study of archival materials stored in Vienna and Krakow, as well as artistic works from the collection of the Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, partly uncovered little-known pages of life and creative activity of the artist. A series of biographical facts about him has been given. The time and place of his birth, religion, years of study at the Vienna Academy of Fine Arts have been presented. Participation in the formation of his socio-political figure and the great art admirer of the Count Franciszek Potocki has been determined. It has been noted that due to his support, a talented boy from a Jewish family had moved from Hungary to Brody, where he had devoted himself to art, had been travelling to Europe, had became acquainted with the best achievements of European art, had been studying for six years at the leading artistic institution of the Austrian Empire, had acquired the skills of engraver and painter. A separate place is devoted to the analysis of works by L. Blau. Considering that they mainly reflect the period of the artist's studies, each is examined as an example of the basic education of the artist. Given the fact that they appeared in Vienna, the influence on them of the Biedermeier popular there in the first half of the XIX century has been revealed. Their assessment in the context of the development of the fine arts of the region, where the preservation of ancient traditions and the integration of new tendencies in European art in general and in the Austrian one, in particular, has been given. Moreover, the work of the artist in different genres of easel and small graphics, and his mastery of the technique of engraving on metal have been emphasized. In the article, Leopold Blau acts as an artist, which is an integral part of the history of Ukrainian art. His life and creative activity perfectly reflect the contemporary problems associated with the formation of a national art school of the new period.

Keywords: Leopold Blau, Vienna Academy of Fine Arts, philanthropist, engraving, portrait, ex libris, ukrainian art school, traditions, new tendencies.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 248–257
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 248–257

УДК 730:2-167.2(477.8)“19/20”

ЯНГОЛЬСЬКА ТЕМАТИКА ДУХОВНО-ОБРАЗНОГО КОНТЕКСТУ ЛАНДШАФТНОЇ СКУЛЬПТУРИ ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Віталій СИДОР

Державний вищий навчальний заклад
«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»,
Навчально-науковий Інститут мистецтв,
кафедра дизайну і теорії мистецтва,
вул. Академіка Сахарова, 34 А, Івано-Франківськ, 76000, Україна,
тел.: (0342) 52 34 29; e-mail: kdtm@pu.if.ua

Висвітлено загальний сутнісний та візуальний контексти ландшафтної культової скульптури Галицького краю кінця ХХ – початку ХХІ століть крізь призму безпосереднього розгляду її янгольської тематики. Визначено, що статуї янголів та архангелів (Михаїла і Гавриїла) постають у досліджуваних об’єктах як осереддям їх загальних композицій, так і другорядними, доповнювальними компонентами. Статуї янголів представлені надзвичайно широким діапазоном свого образного постання і формовираження. Ключовими у цьому плані є постави фігур, крил, жести рук, риси обличчя, деталі одіяння, характер зачіски. Образні втілення архангелів повняться ще й “іменними” іконографічними ознаками та атрибутами, якими символічно й алегорично продемонстровано їхню сутність, характер повноважень і обов’язків у Божому Царстві.

Ключові слова: ландшафтна культова скульптура, галицькі терени, янголи, архангели, образ, іконографія.

За часи свого існування на галицьких теренах ландшафтна скульптура розвинулася у доволі широкому діапазоні як функціонального (прикладного), так і образно-видового контекстів. З-поміж різних властивих їй на сьогодні векторів наша увага безпосередньо скерована до тої гілки, яка демонструє духовну потугу тутешнього населення, його релігійність, щиру й глибоку відданість Богові, пошанування християнських традицій, звичаїв, загалом засад життя. У цьому плані йтиметься власне про скульптурні витвори, які напряму постають як об’єкти культові, сакральні, суто релігійного формату, відтак і виступають у більшості

© Сидор В., 2017

випадків ключовою (духовно-образною) складовою композицій різних монументальних споруд, зокрема пам'ятників, монументів, стел тощо. У цій же скульптурі безпосередньо торкнемося іпостасей янголів та архангелів, їхніх загальних образних (іконографічних) характеристик, які в межах нашого наукового дослідження "Сакральна ландшафтна скульптура Галичини кінця XX – початку XXI століть: сутнісний та мистецький аспекти" ще не розглядали.

Сучасний динамічний розвиток вітчизняної ландшафтної скульптури, у тому числі і на теренах Галичини, не залишився поза увагою наукових інтересів мистецтвознавчої царини. Зокрема порушені питання про образотворення таких скульптур, їх видові контексти, стилістику, прикладні та естетичні ролі у формуванні середовища людини, загалом концепціях урбанізації соціального простору. Тут свою лепту внесли: Леся Білоус, Олександр Галета, Орест Голубець, Анастасія Гончаренко, Олена Гріщенко, Ірина Дундяк, Олена Дяків, Наталія Журмій, Петро Кузенко, Людмила Лисенко, Микола Моздир, Василь Одрехівський, Олена Осадча, Марина Протас, Віктор Сидоренко, Дарина Скринник-Миська, Михайло Станкевич, Галина Тобілевич, Леся Турчак, Лідія Хом'як, Роман Яців та ін. Водночас, порушена нами проблема системно ніде не віддзеркалена і відповідні їй питання з прив'язкою до аналізу, інтерпретації та обґрунтування різних аспектів вираження таких об'єктів не розглядалися.

Ставлячи за мету охарактеризувати візуальний контекст образних втілень янголів та архангелів у сакральній скульптурі, яка поземно постала на теренах Галичини[1] від 1990-х до сьогодення, передусім зауважимо на тому, що у житті українського народу ландшафтна культова скульптура завжди посідала важливе місце. Зокрема, у язичницькому світі у скульптурно унаочнених божках, ідолах, які виступали магічним компонентом капищ і святилищ [9, с. 15], наш давній предок бачив священний об'єкт поклоніння. Окрім того, зведенням таких витворів означувалося священне єство усієї земної природи [4, с. 18–24]. З приходом на вітчизняні землі християнства об'ємна статуарна пластика зазнала потурань і гонінь на декілька століть. Боротьба Східної Церкви з ідолопоклонством табуювала будь-який об'ємний статуарний лик, навіть християнського святого, щоб люд не продовжував зрити в ньому свого давнього, поганського божества; як виняток, дозволялася лише рельєфна пластика [5, с. 224].

З постанням галицьких, а відтак й інших українських земель під "опіку" західних завойовників, з привнесенням у тутешнє релігійне середовище нових, європейських віянь, тенденцій, уподобань, популяризованих у тому числі й їхньою, Католицькою Церквою, формат об'ємного скульптурного мистецтва став набувати нової редакції [14, с. 14]. У результаті на вітчизняних землях почали з'являтися

[1] Ареал обстеження охоплює Львівську, Івано-Франківську та Тернопільську області, за винятком в останньої Кременецького, Шумського, Лановецького та північної частини Збаразького районів.

скульптурно втілені постаті Ісуса Христа, Богородиці, святих, янголів, архангелів, почасти перебираючи на себе деякі функції наземних хрестів. У таких творіннях довкілля отримало свої *ікони – ікони просторів*, *ландшафтні ікони* (*В. С.*). У цьому контексті їхня духовна сутність ідентична суті писаних ікон, посередністю яких людина подумки і зримо відчуває присутність Бога, Його святий покров і благодать [10, с. 15], відтак опіку обраних ним покровителів.

Зосереджуючись безпосередньо на часових межах нашого дослідження, робимо наголос на тому, що на схилі XX століття, з настанням 90-х динаміка розвитку ландшафтної культової скульптури як у Галицькому краю, так і загалом по Україні вийшла із тривалого ступору, спричиненого атеїстичним радянським режимом, та взяла курс на відродження. Новий подих спричинився здобуттям нашою державою незалежності, поверненням до демократичних принципів розвитку нації, постановкою релігійного кодексу життя у пріоритети побудови нової України.

Обстеживши чималу кількість досліджуваних артефактів, зазначаємо, що вони втілені у різних скульптурних матеріалах і виражені в різних художніх манерах. У контексті першого перед нами постають фігури з каменю, бетону, металу, пластику (полімерів), шамоту, дерева, навіть льоду. Другий із означених критеріїв відкриває низку їхніх суто образотворчих характеристик. У цьому плані діапазон їхньої художньої виразності доволі широкий – від строгих "рубаних", надмірно узагальнених, стилізованих монументальних форм, які іноді торкаються межі гротескного, до майже реалістично "вигладженої", пафосно-ліричної промовистості, почасти супроводжуваної еклектичними уподобаннями. Уся така стилістика презентує відтворювані постаті в людино-образному контексті, завдяки чому будь-які "перебори", "надлишки" чи "недоробки" нівелюються і люди загалом сприймають такі скульптурні творіння як ідентичний лик тої чи іншої зображуваної персоналії.

Означене безпосередньо стосується і скульптур *янголів* та *архангелів*. І ті, і ті (*ангели, анголи* (грец. *αγγελος*) – як "найближчі до людей" надприродні істоти, духовні посередники між Богом і людьми, виконувачі Божої волі та наказів [12, т. 1, с. 44]; *архангели* (грец. *αρχι* – "головний, старший", *αγγελος* – "ангел", "вісник", "посланець") – як вищі за рангом ангели, посідачі другого місця у третьому чині Небесної ієрархії [3, т. 2, с. 212]) представлені чималою кількістю своїх образних та сюжетних втілень. Тут, зокрема, одинокі статуї, як єдині відтворені "крилаті іпостасі" (без будь-яких образно-смислових чи фігурних доповнень) для відзначення ними якихось подій чи явищ. Наприклад: Ангел Скорботи у пам'ятнику "Жертвам репресій" (м. Городок, Львівська обл.); Архангел Михаїл як ключова складова монументу меморіального комплексу на честь воїнів Української Галицької армії (м. Львів, Личаківський цвинтар; 2000 року, скульптори Дмитро Крвавич, Микола Посікіра); Архангел Михаїл у пам'ятнику "Борцям за Українську Державу" (м. Долина, Івано-Франківська обл.; 2002 року, скульптори Василь Ярич та Ярослав Юзьків); Архангел Гавриїл як складова композиції в'їзного знаку смт

Золотий Потік (Бучацький р-н, Тернопільська обл.; 2007 року, скульптор Роман Вільгушинський) та ін.

У цьому "переліку" й такі постання, де фігури янголів чи архангелів поєднані з ще одним компонентом загальної композиції об'єкта. Така складова (не як атрибут фігури), монументально потрактована (великими розмірами) у різних образних і пластичних варіаціях, виражена: *хрестом* (об'єкти у: м. Рогатин, с. Залип'я Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.; м. Дрогобич Львівської обл. та ін.); *колоною (стовпом)*, що увінчується хрестом, або голубом (Святим Духом), державою тощо (с. Плотича Тернопільського р-ну Тернопільської обл. та ін.); *пілонами* (двома), які зіставленні в стелу й відповідно профільованими примикаючими краями утворюють "ажурний хрест", а у завершенні – "верхній силует" Тризуба[1] (зокрема у пам'ятнику "Борцям за волю України", що у с. Розвадів, Миколаївського р-ну Львівської обл.); іноді пара пілонів увінчується реальним, об'ємним хрестом (пам'ятник "Борцям за волю України" у м. Тлумач, Івано-Франківська обл.); різними *алегоричними знаками* та *символами* (зокрема, "Незгораюча свіча смутку" у композиції "Ангел Пам'яті" (пам'ятник "Без вини покарані", 2015 року, скульптор Микола Гурмак; с. Сокільники Пустомитівського р-ну Львівської обл.).

Окрім таких виражень, скульптури янголів та архангелів композиційно поєднуються і з фігурами Святих, поділяючи з ними місце у ключовій ідеї образного рішення об'єкта. Наприклад, пам'ятник "Борцям за волю України" у с. Розточки Долинського р-ну Івано-Франківської обл. (скульптор Віталій Лютан, 2013 року) утворений уподібненим до обеліску стовпом, на вершині якого постала скульптура Богородиці-Покрови; нижню частину композиції, попереду цього стовпа заповнила значно більша за розміром іпостась Архангела Михаїла, який в одній руці тримає меч, вістрям скерований до долу, а в другій, піднятій угору, над собою, – щит із викарбуваним на ньому Тризубом.

У поземних скульптурах на янгольську тематику часто можна бачити біблійний сюжет, у якому Ангел (як головна зображувана особа) постає охоронцем дітей (дитини) (зокрема, об'єкти біля храмів: Святого Духа у м. Тернопіль (скульптор Р. Вільгушинський), Покрови Пресвятої Богородиці у с. Біла та Святого Дмитрія Солунського у с. Плотича на Тернопільщині.

Провідна роль ангелів та архангелів, як "Духовних охоронців", "Небесних поводирів", втілена й у багатофігурних скульптурних "сюжетах", якими упам'ятковано дух визвольних баталій українського народу, його боротьби за свободу і незалежність, вшановано конкретні персоналії, події, тощо. Серед таких творінь найчисельнішою за фігурами композицією (1 архангел, 12 людей та 2 коня) вирізняється пам'ятник "Борцям за волю України", що у с. Новосілка Заліщицького р-ну Тернопільської обл. У цьому неординарному, по-народному "колоритному" кенотафі, створеному у 1996 році (автори Василь Маковійчук та

[1] Малого Державного герба України.

Микола Граджин [13, с. 279]), у дусі лапідарного примітиву екуменічно відобразилася майже вся українська історія з її "ключовими" постатями від часів княжої доби до визвольних змагань ХХ століття.

У багатьох досліджуваних об'єктах фігурам янголів відведена і другорядна роль. У такій редакції свого функціонування вони лиш змістові доповнення (компоненти ансамблю) постання головних персоналій – статуй Святих. Зокрема, у с. Осташівці (Зборівський р-н, Тернопільська обл.) обабіч рельєфно відтвореної Одигітрії, як пам'ятці Чудотворній Зарваницькій іконі, об'ємно постали два янголи, а у смт Коропець (Монастириський р-н, Тернопільська обл.) навколо статуї Матері Божої Лурдської (по усіх чотирьох "кутах" поземного обрису місця її зведення) – аж чотири янгольські іпостасі. І таких прикладів чимало.

Доволі незвично, на "новий лад" виглядають ті скульптури янголів, які виступають складовими ківорієвих капличок, проте не як об'єкти почитання, пошанування, а як конструктивні елементи, деталі самої споруди (зокрема у каплиці Всецариці біля храму Святої Покрови у м. Чортків; у каплиці з Богородицею-Одигітрією на Престолі у с. Більче-Золоте Борщівського р-ну Тернопільської обл., та ін.). Виступаючи заміною стовпів (колон) – опор дахів, – переймаючи на себе роль "атлантів", такі ангели у своїй зримій іпостасі почасти втрачають свою "небесну легкість", відходять від властивого їм образу "єства духовного, безтілесного". У контексті укладу (будови) таких каплиць їх зовнішність, загальні постави не лише надміру непорушні, "атлетично застиглі", а й навіть "пригнічені", бо зримо придавлені реальним тягарем утримуваних "Небес". І хоч за смисловим аспектом тут усе логічне, відповідне усталеним канонам ієрархії Світу Небесного, та власне у земному вимірі у цих спорудах, їхній архітектурній еклектиці, така участь обговорюваних персонажів видається дещо дисгармонійною.

Широкий скульптурний асортимент образних та сюжетних втілень янголів і архангелів унаочнює й їхні різноманітні іконографічні ознаки. Серед янголів, як найближчих до людей небесних іпостасей, або як їх ще називають "синів Бога, Неба", а за Біблією ще й "службових духів, посланців для тих, хто має спасіння успадкувати" (Євр. 1: 14), таких рис образності не перелічити. Скільки скульптурних втілень, скільки авторських бачень образу кожного втілюваного янголяти, стільки й породжено характерних рис їх персональних "ікон", тобто "портретів" [7, с. 3]. Звісно, що ключовою у цьому плані є сама концепція янгольського лику, де відтворюваний образ унаочнює іпостась без статі, як безстатеву істоту (Мт. 22: 30) – ні чоловіком, ні жінкою. Це передусім стосується тих "слуг Божих", які зображені не дітьми[1], а більш зрілими – зазвичай чи найчастіше юнацького віку.

Обов'язковим компонентом образу ангела є крила, як символ бистроти та всюдисущості – буття повсюди і скрізь [12, т. 1, с. 771], – як ознака здатності в мить з'являтися й так само зникати [8, с. 122]. Німб, як символ святості, також

[1] За антропологічним виміром.

є невід'ємною рисою янгольської іпостасі. Проте у досліджених скульптурах, переважно кам'яних, бетонних, полімерних, він відтворений не часто. Якщо над іпостасями, що втілені у цих матеріалах, і здіймаються ці "титули святості", то вже як металеві, переважно декоровані під бронзу або позолоту.

Аналізуючи далі іконографічну редакцію скульптурних втілень ангелів, зазначимо, що у рисах їхніх голів (загалом із зачіскою) унаочнені важливі для них образні та символічні коди. Зокрема, волосся, яке б воно не було за структурою і довжиною, завжди укладене у локони, які слухняно облягають форму голови. Воно ніколи не розпущене і не розкуйовджене, бо такими станами означується "тілесна нечистота" самої постаті. Його вузька підв'язка-стрічка, іменована "слухами", своїми вільними кінцями-тороками то в'ється поверх нього, то звисає на потилицю чи плечі, або ж розвивається "за вітром" на боки. Посередництвом цього атрибуту символічно виражається слухання Бога. Лиця янголів у кожному постанні хоч і різні, то майже дуже реалістичні, то монументально "рубані", однак по-своєму милі, усміхнені, сяючі, бо це їхня вражаюча сутнісна риса [8, с. 122].

У створених скульптурах янголи зодягнені найчастіше так, що з одежі (мантії, гіматію) відкритими виступають лише голова з шиєю та кисті рук; іноді й голова покрита, подібно як у Богородиці мафорієм. Якщо одежею слугує хітон, то руки відкриті, по усій їхній довжині. Відтак у руках ангелів можна побачити мірило (посох, жезл як символ їхнього авторитету та мандат дії від імені Бога [8, с. 123]), хрест (як уславлення земної місії Спасителя, заодно ознака знаряддя Його тортур), сурму (трубу, фанфару [12, т. 10, с. 562], як символ звуку, вітру, як знак оповіщення про настання Судного дня) (Об. 8: 2, 6).

Самі стани янголів також різні. Тут і адораційна постава, зі зведеними перед грудьми долонями; і ледь помітна або ж надто виражена динаміка руху, поступу "назустріч" людям; і "застигла" смиренність, з виразом смутку, журби та болю за тими, хто загинув, потерпів, був ущемлений, принижений тощо. Особлива постава й у ангелів-охоронців: тут наче вся фігура, усе суще янгольське єство застерігає від реальної чи ймовірної небезпеки.

Для архангельських постатей Михаїла і Гавриїла[1] властиві ті самі характеристики і в основних концептах їхнього єства, і в одежах, і в рухах. Водночас, одна і друга іпостась має суто свої, так звані "іменні іконографічні риси", якими символічно й алегорично означується їхня сутність, характер повноважень і обов'язків у Божому Царстві. Відтак, завдяки цим ознакам вони власне й розпізнаються.

Зокрема, *Архангел Михаїл* (грец. *Μιχαήλ* – Михайло, івр. מיכאל, Міха'ель, дослівно – "Хто є як Бог") (Об. 12: 7) майже повсюди зображений із мечем, тримаючи його, зазвичай, у правій руці або піднятим угору, або опущеним до долу, відставленим у той чи інший бік тощо. Іноді вертикально поставлений меч, вістрям

[1] Скульптурних втілень інших архангелів, "других у третьому чині помічників Бога", у межах досліджуваного ареалу не зафіксовано.

вниз, утримується за руків'я двома руками. У більшості випадків його облачення довге, покриває навіть ступні ніг. Однак, як Архистратиг, головний воєвода добрих ангелів [6, с. 252], провідник усього небесного Божого воїнства у боротьбі з темними силами аду [3, т. 19 А, с. 477], він постає й зодягненим на "військову манеру" – у туніці та латах. Через те його ноги від колін до долу відкриті; відтак видно, що ступні в сандалях (пам'ятник "Борцям за волю України" у с. Розточки). У цій іпостасі у лівій руці він тримає щит (приклади: щойно означена споруда, також об'єкти у с. Бариш Бучацького р-ну, м. Чортків (перед храмом Пресвятої Богородиці) Тернопільської обл., та ін.). Іноді у його руках сурма (пам'ятники: на честь 2000-річчя Різдва Христового у м. Дрогобич (скульптор Іван Самотос) та "Борцям за волю України" у м. Тлумач), мірило (пам'ятник "Жертвам репресій" у м. Городок; скульптура перед церквою Пресвятої Богородиці у м. Чорткові), зерцало (старслов. "дзеркало" [1, с. 72]; прозора сфера (куля) як знак і символ самої небесної вістки, послання Божого [8, с. 122], так і образне унаочнення "мисленого узріння" архангелами переданих їм наказів Божих [15, с. 319]) (пам'ятник на честь Незалежності України у смт Підволочиськ Тернопільської обл.; 2001 року, скульптор Р. Вільгушинський), дубова гілка (як символ сили, мужності, відваги, сміливості; монумент Меморіального комплексу воїнам УГА, м. Львів), колосся пшениці (як символ життєвої снаги, духовності, добробуту; держави-житниці; пам'ятник "Борцям за Українську Державу" у м. Долина [11, с. 11]).

Архангел Гавриїл (грец. *Αρχαγγελος Γαβριήλ*) – "Бог є любов" (Лк. 1: 11), також Архистратиг, не має такої кількості персональних атрибутів, як Архангел Михайло. У досліджуваних скульптурних постаннях він або з мірилом, або з лілією (символом непорочності та чистоти; скульптура у смт Заводське Чортківського р-ну, при в'їзді у смт Золотий Потік Бучацького р-ну; автор Р. Вільгушинський); іноді у його руках держава або зерцало. Проте його постать не менш характерна, показна і впізнавана. Він – Божа твердиня, кріпость, служитель могутності Всевишнього, керівник добрих духів, головний страж Раю. У поставах він завжди статний і величавий, бо глашатай Бога, оповісник Його волі та наказів; він Сонце правди [6, с. 380].

Підсумовуючи усе зазначене вище, ставимо ствердний наголос на тому, що творча снага і потуга галицького люду, його потяг до релігії, духовного пізнання світу, видала від початку 1990-х років надзвичайно розмаїті формати скульптурного втілення янгольських та архангельських (Михаїла, Гавриїла) іпостасей. Усі їхні представлення розкривають перед нами широкий спектр людської думки і фантазії про духовне начало цих небесних слуг Божих, їхню роль у житті кожного і всіх.

Безпосередні постання таких статуй багаті образними рішеннями, іконографічними характеристиками, у тому числі й "іменними ознаками" (у зображеннях архангелів Михаїла і Гавриїла). Водночас, для скульптурних втілень як янголів, так і архангелів характерним є розмаїття їхньої "персональної" участі у загальних композиціях створених об'єктів (змістовому, структурному, розмірному, кількісно

фігурному строях тощо). Не менш значущою постає й їхня прив'язка до концепції комплексного (ансамблевого) трактування об'єкта.

Напрацьовані результати стануть складовою типологічно-іконографічного вектору нашого дисертаційного дослідження, який у комплексі з іншими розглядуваними проблемами та аспектами допоможе сформувати повноцінну картину розвитку сакральної ландшафтної скульптури Галичини від початку 1990-х років до сьогодення.

Список використаної літератури

1. *Белей Л.* Старослов'янсько-український словник [Текст] / Л. Белей, О. Белей. – Львів : Свічадо, 2001. – 332 с.

2. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена : 988–1988. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні / [перекл.: І. Огієнко (митрополит Іларіон)]. – [Б. м.], [б. в.], 1988. – 1528 с.

3. *Брокгаузъ Ф. А.* Энциклопедическій словарь : в 86 т. (82 т. и 4 доп.) / Ф. А. Брокгаузъ, И. А. Ефронъ. – С.-Петербургъ : Типо-Литографія И. А. Ефрона, 1890. – Т. 2 (3) : Араго – Аутка. – 1890. – 478 с., ил. ; Т. 19 А (38) : Михаила орден – Московский Телеграф. – 1896. – 477–960 с. ил.

4. *Грэбер Л.* Дикая природа как священное пространство / Линда Грэбер ; пер. С. Колос, В. Борейко ; Киевский эколого-культурный центр. – Киев : [б. и.], 1999. – 54 с.

5. Історія українського мистецтва : в 6 т. / АН Української РСР. – Київ : УРЕ, 1966. – Т. 1 : Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. – 1966. – 455 с.

6. *Катрій Ю. Я., о.* Пізнай свій обряд ! Літургійний рік Української Католицької Церкви / о. Юліан Я. Катрій, ЧСВВ. – Нью-Йорк ; Рим : Вид-во оо. Василіян, 1982. – 493 с.

7. *Кондаков Н. П.* Иконографія Богоматери : в 2 т. / Н. П. Кондаков. – С.-Петербургъ : Типографія Императорской Академии наукъ, 1914. – Т. 1. – 1914. – 387 с. : 240 рис., 7 ц. табл.

8. *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький ; Катехитичний ін-т ЛБА. – Львів : ММСУ ; Видав. відділ "Свічадо", 2000. – 152 с.

9. *Моця О. П.* Київська Русь : від язичництва до християнства / О. П. Моця, В. М. Ричка. – Київ : Глобус, 1996. – 224 с., іл.

10. *Музичка І. о.* Українське сакральне мистецтво і богословія / о. Іван Музичка // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи : матеріали Міжн. наук. конференції, 4–5 трав. 1993 р. / Львівська академія мистецтв [та ін.]. – Львів : ММСУ ; Видав. відділ "Свічадо". – 1994. – С. 11–34.

11. *Ровенчак О.* Місто має свого ангела-хранителя / О. Ровенчак // Голос України. – 2002. – 25 вересня. – № 175 (2926). – С. 11.

12. Словник української мови : в 11 т. / [ред. кол.: І. К. Білодід (голова) та ін.] ; АН УРСР, Інститут мовознавства. – Київ : Наукова думка, 1970. – Т. 1 : А–В. – 1970. – 799 с. ; Т. 10 : Т–Ф. – 1979. – 658 с.

13. *Строцень Л.* Фотовиставка пам'яток повстанської звитяги "Ми, повстанці – сини України" як засіб виховання патріотизму / Л. Строцень // Україна-Європа-Світ : Міжн. зб. наук. праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / гол. ред. Л. М. Алексієвець. – Вип. 17. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – С. 276–280.

14. *Чарновський О. О.* Українська народна скульптура / О. О. Чарновський. – Львів : Вища школа, 1976. – 143 с. з іл.

15. *Языкова И.* Со-творение образа. *Богословие иконы* / И. Языкова ; Серия "Современное богословие". – 2-е изд. – *М*осква : Изд-во *ББИ*, *2014*. – 368 с. : илл.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

ANGEL THEMATICS OF THE SPIRITUAL-SHAPED CONTEXT OF THE LANDSCAPE SCULPTURE OF HALYCHYNA OF THE END OF XX – BEGINNINGS OF THE XXI CENTURY

Vitaliy SYDOR

State higher education institution
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Educational and Scientific Institute of Arts,
Chair of design and theory art,
34 A, Academician Sakharov Str., Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine,
tel.: (0342) 52 34 29; e-mail: kdtm@pu.if.ua

General essential and visual contexts of the landscape cult sculpture of Halychyna region in the period from the end of the 20th till the beginning of the 21st century through the direct consideration of its angelic themes are revealed.

Investigated artifacts (sculptures of angels and archangels) are implemented in various materials and expressed in different manners. They are the figures made of stone, concrete, metal, plastic, chamotte, wood and ice. Their pictorial context covers a wide range from overly stylized monumental forms, sometimes even grotesque ones, to almost realistic, pathos and lyrical expressiveness supplemented partly by eclecticism. Such style presents the reproducible figures in the human-shaped context. Any errors

are leveled and people perceive such creations as the identical face of the depicted personality thanks to it.

These hypostases are also represented compositionally in different ways: as lonely statues; in combination with a cross, a column, pylons, various allegorical signs; with the figures of Saints, people and children. Angels have a secondary role in many objects: they are only the supplements of the main personalities – the statues of Saints.

The wide assortment of figurative and storyline incarnations of angels and archangels also illustrates the diversity of their iconographic features. The concept of interpreting face as neither a man's nor a woman's face is the key one. The faces are different, but in their own way they are cute, smiling, shining, because it is angels' essential feature.

The wings as a symbol of fastness and ubiquity is the obligatory element of the image of the angel. Halo is a symbol of holiness. The important symbolic codes are embodied in the features of the head. Hair is always sleek-to-head. It has never been loose, because it means "bodily impurity". Its garter-ribbon, called "rumors", symbolically expresses the hearing of God.

Angels are often worn so that only the head with a neck and hands is not covered with clothes; sometimes the head is covered too. The arms are not covered if chiton is the main item of clothing. You can see a measure, a cross, a trumpet in the angels' hands.

The states of the angels are also different. They are an adoration posture with palms raised in front of the chest, barely noticeable or strongly expressed dynamics of motion, "frozen" humility with the expression of sorrow or grief.

The same characteristics are inherent for Archangels Michael and Gabriel. In addition, they have their "personal" iconographic features. They are actually recognized thanks to these signs. Michael is almost everywhere with the sword. In most cases, his clothes are long. However, as the Archistratig, he appears also dressed in military clothing – tunics and armor. In this hypostasis, he holds the shield in his left hand. Sometimes he has a trumpet, a measure, a mirror, an oak branch, wheat ears in his hands. Gabriel is also the Archistratig, but he has no such number of attributes as Michael. He is either with a measure, or with a lily; sometimes he has a state or a mirror in his hands.

All investigated representations of angels and archangels reveal a wide range of human thought and imagination about the spiritual essence of these heavenly servants of God, their role in everyone's life.

Keywords: landscape cult sculpture, Galician lands, angels, archangels, image, iconography.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 258–267
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 258–267

ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВ. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 94-054.72:792.07(477)”19”(092)

МІСЦЯ ПАМ’ЯТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ЕМІГРАЦІЇ: НІНА ЛУЖНИЦЬКА З КОНАШИНСЬКИХ

ЛЮДМИЛА БЕЛІНСЬКА

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18/13, Львів, 79008, Україна
тел.: +380677005939, e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com

Описано місця пам’яті відомої української акторки Ніни Лужницької, які відображають долю української інтелігенції першої половини ХХ століття, людей, що вимушено стали емігрантами через низку історичних обставин. Місцями пам’яті є рідне село акторки Сестратин, табори інтернованих у Польщі, український цвинтар у Ґраці, так зване “Черче” у США.

Ключові слова: Ніна Лужницька, місця пам’яті, табори інтернованих, еміграція, акторський талант.

Починаючи з 1990-х років, у культурологічній, історичній, соціологічній науках велику увагу науковці приділяють концепту культурної, комунікативної пам’яті. Особливо вдало досліджують форми та моделі пам’яті П. Нора, Яна та Аляйда Ассман [1].

Моделі культурної пам’яті в межах одного народу не завжди однакові. Культурна, національна, комунікативна пам’ять українців на батьківщині й у діаспорі різняться. Відсутність травматичного досвіду формує культурну пам’ять діаспори більш оптимістичною [2]. Комунікативна пам’ять охоплює передачу родинних наративних історій упродовж кількох живих поколінь. Досвід пережитого є запорукою уникнення помилок нащадками, реального сприйняття ними дійсності. Наративні історії, біографічний, просопографічний методи дають змогу правдиво скласти історію країни з печворку історій окремих її громадян. Щоденники, спогади з минулого сприяють заповненню “білих плям” у сфері мистецького, соціокультурного простору.

© Белінська Л., 2017

У мистецьких, інтелектуальних колах часто згадується ім'я українського драматурга, письменника Григора Лужницького. Однак приватному щастю він зобов'язаний дружині – талановитій українській акторці і надзвичайно мудрій жінці – Ніні Лужницькій з Конашинських. Крізь призму особистих переживань, тривог, випробувань, які випали на долю Ніни Лужницької, можна пізнати національну, культурну атмосферу Галичини у першій половині XX століття. Стаття ґрунтується на основі біографічних спогадів Ніни Лужницької, що зберігаються у родинному архіві доньки Христини Кульчицької з дому Лужницької у Нью-Джерсі (США).

Ніна Конашинська народилася 24 січня 1902 року у селі Сестратин, повіт Дубно, що на Волині (нині – село Сестрятин Радивилівського району Рівненської області), у родині православного священика о. Леонтія Конашинського. Мати Ніни – Марія Лозинська була донькою заможного шляхтича. У тогочасному суспільстві було прийнято, щоб дівчата зі знатних родин навчалися вишуканим манерам, вивчали іноземні мови в інституті шляхетних дівчат. У дев'ять років вступила до такого інституту Ніна Конашинська. Закінчивши Маріїнський інститут у Житомирі 1918 року, дівчина не повернулася до батьківської оселі. Своє родинне село, "місце поколінь" вона покинула назавжди.

Ніна сумувала за домівкою, рідними. Згадкою про безповоротне минуле був рідний Сестратин, вимощений оригінальною бруківкою, що збереглася з незапам'ятних часів. Це перше місце пам'яті, місце пам'яті предків. Зі сімейною історією Ніну єднала лише сила спогадів і листування з мамою.

Покоління Ніни Конашинської не могло зігнорувати політичні події, які розгорталися на українських землях упродовж 1918–1920 років, коли українці змагалися за незалежність. Дівчина напередодні Визвольних змагань вступила до українського підпілля, а згодом із одним повстанським загоном перейшла у ряди армії УНР. Оскільки більшовики наступали, а армія УНР несла великі втрати, тому вимушено відступила за Збруч. Тисячі вояків-наддніпрянців опинилися у таборах для інтернованих на теренах Польщі, у "Водевіце, Олександрів-Куявський, Ланцут, Щепіорно. Тут вояки відразу розгорнули культурницьку діяльність" [3, с. 39].

Серед тих тисяч інтернованих був чоловік Ніни – Володимир Крупа, поручник армії УНР. Він опинився у таборі Ланцут поблизу м. Ряшева, у якому впродовж 1918–1921 років перебували полонені, інтерновані військові УГА та армії УНР, а також інтерновані цивільні зі Східної Галичини. 1918 року тут розміщувалося близько десяти тисяч полонених українців з колишньої російської армії, а також вояки Сірої дивізії. Восени 1919 року у табір були скеровані близько 900 інтернованих вояків-галичан із Корпусу січових стрільців полковника Євгена Коновальця. З інтернованих українських військовиків почали формувати частини армії УНР, зокрема 6-ту Січову дивізію полковника Марка Безручка, для участі у поході на Київ.

Навесні 1920 року у таборі заснували Збірну Станицю для вишколу вояків армії УНР. Особливість ситуації полягала в тому, що українське командування

та уряд УНР прагнуло продовжити визвольні змагання. Головний отаман Симон Петлюра наказав військовому міністру після переходу польського кордону "…ні одної частини, підлеглої Військовому Міністерству, не розпускати. Вони повинні розташуватися на загальних умовинах інтернування в цілях організації підготовчої праці для повернення на Вкраїну" [10, с. 173]. Виконувати наказ С. Петлюри – зберегти бойовий дух армії, переформувати військові частини і відправити їх знову на боротьбу з більшовиками – таким було завдання керівництва табору. Основний тягар роботи з формування нових відділів припадав на адміністративно-навчальну частину збірної Станиці у Ланцуті, до якої увійшли сотник С. Таран, Олійник, Лєгін, Гнатченко, пор. Приходько, пор. Ковальчук, пор. В. Крупа та ін. Начальником станиці був сотник І. Гончаренко [6, с. 90].

Умови перебування в таборі були важкими: у лютому 1920 року із 3 320 старшин і козаків половина були хворими, виснаженими від голоду, 425 осіб померли, поховані на меморіальному військовому цвинтарі. Основне завдання керівництва Станиці полягало у тому, щоб побороти апатію інтернованих, додати їм моральних сил. Цьому повинна сприяти культурно-духовна праця у таборі. Незважаючи на обмежені свободи й незадовільні побутові умови, у таборі вдалося організувати культурно-освітнє життя. Тут діяли: Український народний університет, який відвідувало близько 600 слухачів, на чолі з професорами І. Огієнком, І. Свєнціцьким, О. Колессою, В. Щуратом, генералами С. Дядюшою, І. Мартинюком, гімназія, бібліотека, літературно-мистецькі об'єднання, хор сотника Д. Котка. Командир групи військ у Ланцуті генерал Олександр Пилькевич заснував військово-літературний двотижневик "Наша зоря". Навколо цього видання згуртувався колектив талановитих молодих авторів із середовища українського вояцтва: Є. Маланюк, Е. Блакитний, О. Луцький, В. Євтимович, А. Лебединський, М. Шаповал та інші. У листі до Дмитра Донцова Євген Маланюк писав: "Ми, гурток робітників мистецтва, що нас волею історії було покликано до Українського війська, замінивши перо і пензель на шаблю і мушкет, вже давно відчували, а на власному досвіді пересвідчилися, що однієї цієї зброї в пекельній і складній боротьбі за суверенність Нації не вистачає. Опинившись в таборах для інтернованих обеззброєними, ми самою логікою життя повернулися до виконання своїх попередніх обов'язків. Обеззброєні мілітарно, ми вхопилися за духову зброю" [7, с. 274].

У квітні 1920 року Ніна Конашинська зупинилась у місцевому готелі м. Ланцут "Данилянча", що на тутешньому ринку. Основна вулиця міста вела до табору інтернованих українців, що розташувався у колишніх конюшнях графа Потоцького. Табір називався "Станиця українських запасових військ". Начальником Станиці був сот. І. Гончаренко, а з боку поляків – полковник Пічковський [9].

Для піднесення морального духу вояків Василь Тимченко організував український театр. До складу театру ввійшли Тамара Тимченко, Василь Тимченко, Вова Янішевський, Ніна Конашинська, що виступала під прізвищем чоловіка Ніна Крупа.

Перша п'єса, яка була поставлена у тому театрі, "Циганка Аза" М. Старицького за Ю. Крашевським. Ніна Крупа грала у виставі Азу, Тамара Тимченко – Галину. Величезним успіхом користувалася п'єса "Перехитрили" М. Кропивницького. Грали "Помсту гуцула" К. Підвисоцького за Ю. Коженьовським. Щотижня театр готував по три вистави.

Після польсько-української угоди у Ряшеві розташувалося Міністерство війни з міністром В. Садовським. Театр з Ланцута приїхав до міністерства із гастрольним виступом, з виставою "Перехитрили" М. Кропивницького. Ніна грала доньку Коваля. Вистава дуже сподобалася, після неї був "бал", відкрити який міністр В. Садовський попросив Ніну. Незабаром акторів перевели до Олександрів-Куявського – іншого табору з українськими інтернованими. "Нас в с. Борки Вєлькі погрузили в поїзд і повезли до Олександрів-Куявського. Там було багато війська, включно з охороною головного отамана", – згадувала Ніна Лужницька [9].

У таборі Олександрів-Куявський Йосип Мандзенко (Сірий) зі своїм братом Костем заснували Козацький театр [8]. До його складу входили сотник Редька, хорунжий Микита Матієнко (Опара), хорунжий Животівський, полковник Блащаневич, полковник Шраменко (Сибіряк), лікар Барченко, поручник Корчак, сотник Кравченко (Чигиринець), хорунжий Назар Обідзінський, поручник Гончарів, Ніна Крупа, яка обрала псевдо Лісова Пчілка, Корчакова, Герасименко, Романенко[8]. "Була і дружина Костя – Ганка в театрі, і я, і ще багато дружин. Грали ми там багато. То була дуже сумна історія українського таборового життя. І знов могили, могили, могили" [9]. Можемо припустити, що саме в цей період помер чоловік Ніни – Володимир Крупа.

Окрім Козацького театру, у таборі діяло Драматичне Товариство ім. М. Садовського. Серед акторів професіоналів майже не було. "Ті, що взялися за театральну справу, не були ні акторами, ані професіоналами, то були люди, які любили театральне мистецтво. Дехто брав колись участь у театральних гуртках, дехто лише хотів спробувати власні сили на сцені, лише троє мали початкову театральну освіту. Навкруги апатія, скептичні усмішки, перешкоди, щоб з учорашнього вояка зробити актора. Але треба було зробити, щоб розвіяти пригноблення, яке приходить і огортає душі вояків, що програли битву. «Коли вложив меч у піхви, берись за маску – гасло членів Драматичного товариства»" [8]. Очевидно, що повноцінно забезпечити театр матеріальними потребами, декораціями, було неможливо. Декорації робили з матраців, обліплювали папером, газетами, часом використовували для цього книжки, так на декорації пішов підручник з артилерії. Інтерновані дуже цікавилися театром, адже суґестивна, евристична функція мистецтва допомагала хоч уявно повернутися додому, на рідну землю, у мирний час. Люди несли простирадла, рушники, плащі, гроші для виготовлення декорацій і пошиття костюмів. Театр у жовтні 1920 року перемістився з Олександрів-Куявського до Скальмержице коло Каліша, що на кордоні колишньої Німеччини і Королівства Польського. Заснували театр ім. М. Садовського, у якому працювали брати Костинські, їхні

дружини, Ніна Крупа, Лінда Парахоняк. Там театр пропрацював до 1923 року. Про цей період театрального життя Ніна згадувала згодом, у статті "Назар Стодоля" за дротами [11]. Цього ж року акторка покинула театр, а разом із ним чергове у своєму житті місце пам'яті, що стало незабутнім і травматичним.

У квітні 1923 року, завдяки домовленості з директором Українського театру товариства "Українська Бесіда" Йосипом Стадником, Ніна Крупа переїхала до Львова. Директор прийняв молоду акторку дуже прихильно, затримавши у театрі місце. Перша зустріч з акторами театру товариства "Українська бесіда" відбулася при читанні п'єси "Нора" Г. Ібсена. Уважністю до п'єси акторка привернула до себе увагу талановитого режисера Олександра Загарова, учня В. Немировича-Данченка. "Зовнішнім своїм виглядом могла хіба відштовхнути від себе, будучи убрана в дерев'яні черевики і подертий плащ, полатаний різнокольоровими латками" [9].

Платня у дівчини була спочатку невисока, їй дирекція доплачувала кілька грошів за заняття "штуками театральними". Навчалася вона у театральній студії Миколи Вороного. Дворічна програма Української драматичної школи під керівництвом М. Вороного "складала предмети з теорії театрального мистецтва (дикція, декламація, жест, мімодрама, гримування), загальної театральної освіти (історія стилів, історія костюма, історія українського і світового театру та драми), а також практика сценічного існування (опрацювання ролі, репетиція, вистава)" [3, с. 41]. "В житті у попередніх театрах я вже була акторкою на положенні, а тут треба було починати з початку. Крім того, я мала дуже сильний акцент російської мови і не було легко з твердого «ҐЕ» зійти до м'якого «ГА», і тому я платила більше кари, ніж заробляла. Але з часом і то виробилось на гарне «ГА»" [9].

Перша роль Ніни Крупи у театрі товариства "Українська бесіда" була Покоївка у виставі "Нора". Однак через кілька тижнів вона вже грала фрау Лінде у цій виставі. Акторська доля їй посміхнулася. Пані Ярослава Барничева, яка грала цю роль на прем'єрі, виїхала і Ніні пощастило зайняти її місце. Через рік Ніна вже грала у всіх виставах театру. 1924 року театр повинен був гастролювати на Волині. Доводилося змінювати звичний репертуар. Ставили оперети "Жидівка" Ж. Ф. Галеві, "Циганський барон" Й. Штрауса, "Циганське кохання" Ф. Легара, опери "Галька" С. Монюшка, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Катерина" М. Аркаса, драму "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської. Ніна виступала у хорі та балеті. Зростала її акторська майстерність.

Із поверненням до Львова відбулися певні зміни у самому театрі. Режисер О. Загаров покинув театр і переїхав до Руського театру Товариства "Просвіта" в Ужгороді, керівництво театром перебрав Й. Стадник. 1926 року акторка працювала в Українському театрі Івана Когутяка, який зібрав досить сильний акторський склад і ставив поважний репертуар, наприклад, "Уріель Акоста" К. Гуцкова. 1927 року працювала у "Незалежному людовому театрі" під адмініструванням Григорія Нички та мистецьким проводом Володимира Блавацького. Там ставили

вистави "Циганка Аза", "Верховинці", "Графиня Маріца" І. Кальмана. До складу театру належали п. Ничкова, К. Вірленська, Залуцький і його дружина. Режисером театру працював Р. Купчинський.

1929 рік став доленосним для акторки Ніни Крупи, на той час – Блавацької. Вона переїхала до Українського народного театру імені І. Тобілевича у Станіславові (нині Івано-Франківськ) під керівництвом директора К. Вишневського. Режисером і мистецьким керівником театру був Володимир Блавацький. Ніна грала перші ролі, особливо акторці вдалася роль матері у п'єсі "Несподіванка" К. Г. Розтворовського. П'єса написана жаргоном, ніхто зі старших акторів не зміг досконало опанувати слова твору. Відповідно роль дісталася Ніні. Найбільшою винагородою акторці стала реакція пані Семакової – великої польської акторки, творця цієї ролі, яка побачила виставу у Львові і з подивом сказала Ніні: "Подивляю, як могла така молода акторка так гарно грати таку роль".

У 1930 році Ніна разом із Володимиром Блавацьким перейшла до Українського театру під керівництвом Й. Стадника, і їй довелося освоїти досі малознаний театральний жанр – оперету. Спочатку було важко, однак згодом акторка вважала цей час найкращим періодом розвитку і праці. Через три роки акторка грала винятково в опереті і лише інколи у драматичних виставах "Інтрига і кохання" Ф. Шіллера, "Скупар" Ж. Б. Мольєра, "Поцілунок перед дзеркалом" Л. Фодора, "Уріель Акоста" К. Гуцкова, "Міреле Ефрос" Я. Гордіна. У січні 1934 року через фінансову кризу театр Й. Стадника припинив своє існування. 14 січня 1934 року Ніна переїхала до Українського молодого театру "Заграва", яким керував В. Блавацький.

Заснований 1931 року театр спочатку був матеріально незабезпечений, мав обмежений репертуар. До театру належали Лавро Кемпе та Клавдія Кемпова, Олесь Степовий та Марія Степова, Василь Сердюк та Людмила Сердюкова, Володимир Шашаровський і Б. Проскурницький. Адміністратором служив Ярослав Климовський. Ставили вистави "Поїзд-марево", "Запорожець за Дунаєм" у режисурі О. Степового. 1933 року до цього театру переходять з трупи ім. І. Тобілевича В. Блавацький, Л. Боровик, Б. Паздрій, В. Королик, а згодом – Г. Совачева, Леся і Яків Кривіцькі. Театр став одним із найкращих українських театрів того часу. Винагорода акторів мала маркову систему: так, головні актори отримували 12 паїв, наймолодші початківці – 6–7 пунктів, і згідно з цими "категоріями" нараховувалася зарплатня. У 1935–1937 роках театр мав Товариське правління, обрану акторами управу, Ніна ввійшла до її складу. Репертуар театру складався із творів європейських та українських письменників. На 1935 рік до складу театру входили Л. Боровик, В. Королик, Б. Паздрій, Заяц, В. Сердюк, А. Радванський, Ю. Кононів, А. Маруненко, Л. Кривіцька, Г. Совачева, М. Степова, Л. Сердюкова, Г. Цісикова (до речі, тітка Квітки Цісик), Г. Істоміна. Керівником театру був Володимир Блавацький [9].

Ніна грала у театрі під псевдонімом Блавацька. Її зіграні ролі важко перерахувати: У виставах "Нора" Г. Ібсена – фрау Лінде, "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-

Черняхівської – пані полковникову, "Сирітка Хася" Я. Гордіна – Хасю, "Батурин" за Б. Лепким, інсценізація Л. Лісевича – Мотрю, "Земля" за В. Стефаником – член хору "Моє слово", "Ой, не ходи, Грицю…" М. Старицького – Марусю, "Несподіванка" К. Г. Розтворовського – матір, "Будівничий Сольнес" Г. Ібсена – Гільду, "Тарас Бульба" за М. Гоголем, інсценізація В. Блавацького – Шляхтянку, "Мужчина з минулим" Ф. Арнольда й Е. Баха – Акторку, "Камо грядеши" за Г. Сенкевичем, інсценування Г. Лужницького – Лігію, "Тарас Шевченко" З. Тарнавського – Кетті, "Муравлі" Меріям-Лужницького – директорову [5]. Ніна Блавацька мала акторський талант, який удосконалювала наполегливою працею, прислухаючись до порад режисерів О. Загарова, Й. Стадника, М. Бенцаля, В. Блавацького. Акторка аналізувала й інтерпретувала роль у мистецькій подачі. Мала надзвичайну пам'ять, виразну дикцію та приємний голос з широким діапазоном. Майстерно володіла мімікою, жестами, сценічними рухами, майстерно входила у театральний образ. Кожну роль підсилювала сценічна харизма і врода, тому акторка була улюбленицею публіки. Репертуар збагатився п'єсами Григора Лужницького. Він також заполонив життя Ніни. Вони одружилися 1937 року і насолоджувалися львівським періодом життям сім років.

Ніна була старша від Григора на один рік, однак життєві трагедії, голод, поневіряння, війни, втечі, переслідування, бідність вилилися в жінки у величезний вузол життєвого досвіду. Одружившись, жінка насолоджувалася стабільністю, винайнятим на вул. Бадені, 9, помешканням, статусом коханої дружини, матері двох дітей, Христини та Олександра.

У 1941–1944 роках Ніна Лужницька працювала акторкою в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі. Також грала на "Клубній сцені" при Літературно-мистецькому клубі у Львові, яким керував Г. Лужницький.

Львівський період закінчився еміграцією 1944 року. Львів став для акторки ще одним місцем пам'яті, пов'язаним із найщасливішими днями, народженням дітей, мріями про найкраще майбутнє.

Вимушена еміграція 1944 року стала для родини Лужницьких важким випробуванням. Переїхавши Турку і Сколе, як багато львівських письменників і театралів, об'єднаних у Літературно-мистецькому клубові, родина подалася у скитальщину. Їхали переповненим поїздом. Завдяки горілці і цигаркам відкривалися усі кордони та семафори. Транспорт складався переважно з товарних вагонів, за старим австрійським стандартом у вагоні допускалося 40 осіб. Серед утікачів було близько 20 дітей, поміж якими – Христя і Олександер Лужницькі. Крім того, з Лужницькими їхав старенький батько Григора – отець Леонід Лужницький. Вагоновожатим був п. Еліяшевський. Він жартував: "Нема ради, панове, еліта мусить податись на вершини Олімпу, де їй і місце". Частина подорожніх перебралися на дах вагону – "ґурни Шльонськ". Там примістилися 12 чоловіків і акторка Людмила Сердюкова. Опуклий дах вагону вирівняли покладеними вздовж дошками, настелили зверху свіжого сіна, погода літа 1944-го була чудова, тому їхалось "на Олімпі" відносно

добре. Періодично поїзд бомбардували союзники або радянські літаки скидали парашутистів. Одна серйозна зупинка потяга відбулася біля містечка Мішкольца (нині – Угорщина). Усі мешканці "низин" і "вершин" у нічних сорочках і піжамах ховалися у фасолинні та картоплинні. Втратою стали лише вкрадені офіцерські чоботи актора, колишнього сотника армії УНР Василя Сердюка [4]. Так львівська мистецька і театральна еліта дісталася до Ґраца в Австрії.

Григор Лужницький влаштувався викладати у місцевому університеті. Дошкуляв голод. Ніна весь час займалася господарством, ходила полями, шукала харчі, адже основу раціону становила лише кукурудза. Ніна Лужницька відзначалася практичністю, господарністю, працелюбністю. Незважаючи ні на що, в родині жінка намагалася влаштувати теплу, затишну атмосферу. З дітьми вона часто йшла до парку і на одній з лавочок чекала Григора Лужницького. Ця лавочка у парку Ґраца стала символічним пам'ятним місцем для родини Лужницьких. Через півстоліття донька Лужницьких – Христина зі своїм сином Яруполком відвідала Ґрац, знайшла цю ж лавку. Неповторне поєднання близького та далекого надало місцю у парку певної аури, що спонукало шукати безпосередній контакт із минулим.

Перебуваючи у Ґраці, Ніна Лужницька була ініціаторкою, опікункою з упорядкування на цвинтарі українських могил. 1946–1947 роки українська студентська молодь з університету Ґраца, «Пласт» і невелика колонія емігрантів винайняли на десять років 41-ше поле "А" центрального цвинтаря Ґраца, де були поховані понад 2 000 героїчно полеглих українців. Посередині "Українського цвинтаря" поставили високий дерев'яний хрест – символ пам'яті героїчно полеглих. Матеріальну підтримку для догляду за українськими могилами надала українська еміграція в США, Англії, Бразилії. Колишні мешканці Ґраца, розсіяні по світу, ініціювали збір коштів. Перебуваючи у США, Ніна Лужницька написала статтю про Зелені свята, що єднають живих і мертвих, померлих інтернованих у польських таборах, загиблих українців у Ґраці. Цвинтар у свідомості і пам'яті Ніни Лужницької асоціювався з втратами і був травматичним місцем пам'яті.

1949 року родина Григора і Ніни Лужницьких з дітьми емігрувала до США. Практична Ніна запропонувала організувати пральню. Ввечері, після викладів, Г. Лужницький з дружиною працював, аби родина мала засоби для існування. Релігія, молитва, багатий внутрішній світ, висока культура поведінки і побуту, любов, виховували у дітей почуття гідності, впевненості у собі. Ніна завжди виходила до столу гарно одягнена, обідали, вечеряли по можливості всі разом, з молитвою.

Лужницькі оселилися в місцевості Крім Рідж у Нью-Джерсі. Там українські актори, режисери, письменники заснували своє поселення, близько 50 будинків, яке назвали "Черче", на честь знаного галицького курорту. Українське емігрантське товариство поселилося разом, щоб можна було згадати, поговорити, планувати, творити. Українці в емігації завжди намагалися триматися разом, не розсіюватися. Українські топоніми стали для українських емігрантів не лише спогадом

про приємне минуле на батьківщині, але й чинником збереження національної ідентичності, українським мікрокосмом у американському всесвіті.

У домі Лужницьких у "Черче" поступово сформувалася багата бібліотека, шановану гостинну родину відвідувало цікаве товариство.

Олег Лисяк згадував, що коли Лужницькі переїхали до Цінамінсона у Нью-Джерсі, зустрічі акторів, режисерів у приватному приміщенні ставали ще частішими. Творча атмосфера сприяла появі нових проектів. Одним із них стало написання книги "Наш театр", головним редактором якої обрали Г. Лужницького. Актори В. Шашаровський, Б. Паздрій, Ю. Кононів, М. Івасівка, О. Лисяк зі скриптами, коректою, фотографіями збиралися у професора Лужницького для обговорення книги. Ділові наради, палкі дискусії врівноважував своїм спокоєм Григор Лужницький. Перш ніж братися до роботи у "підпіллі", тобто бібліотеці, стіни якої були закладені сотнями книжок, Ніна Лужницька частувала гостей-колег. Родина Лужницьких була надзвичайно гостинною. Вони прийняли до себе старенького Василя Сердюка, який у їхньому домі доживав віку. Ніна Лужницька була режисером багатьох патріотичних, творчих вечорів, організованих українською молоддю.

9 березня 1984 року Ніна Лужницька померла. Смерть дружини, товариша, однодумця виявилася підступним ударом долі для Григора Лужницького. Великою підтримкою стали діти та онуки. Рятувала Григора творча робота. Чекали завершення задумані проекти. Товариші-актори відвідували, спонукали до праці, до творчості.

Доробок подружжя Лужницьких сприяв тому, що і сьогодні вони у пошані наукової та мистецької громадськості України. На факультеті культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка, на кафедрі театрознавства та акторської майстерності вийшло двотомне видання театрознавчих творів Григора Лужницького. Щороку донька Григора та Ніни Лужницьких – Христина Кульчицька та племінник Григора Лужницького – професор Леонід Рудницький надають стипендію імені Григора Лужницького найкращим студентам кафедри театрознавства та акторської майстерності. Її вручають у Міжнародний день театру. Тому можна вважати, що місцем пам'яті про Ніну та Григора Лужницьких сьогодні є Україна, Львів, факультет культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка.

Список використаної літератури

1. *Асман А*. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / А. Ассман. – Київ, 2012.

2. *Белінська Л.* Національна пам'ять української діаспори США / Л. Белінська. – Львів, 2015. – 254 с.

3. *Боньковська О.* Театральне мистецтво на західно-українських землях у 1918–1939 роках / О. Боньковська // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2007. – № 4 (20). – С. 35–52.

4. *Ікер.* Спомини без претензій до ювілею / Ікер // Вісті комбатанта. – 1964. – С. 126–127.

5. *Климовський Яр*. Спогад про видатну акторку (у сороковий день смерти бл. п. Ніни Лужницької) / Яр. Климовський // Америка. – Нью-Бритіш, 1984. – 18 квітня.

6. *Корпус З.* Формування з'єднаної Армії УНР у Польщі / З. Корпус, І. Срібняк // УІЖ. – 2000. – № 1. – С. 90.

7. *Колянчук О.* Українська військова еміграція у Польщі 1920–1939 / О. Колянчук. – Львів, 2000. – С. 274.

8. *Сірий Й*. Козацький театр / Й. Сірий // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. – Т. 1 / за ред. Г. Лужницького, Л. Полтави. – Нью-Йорк ; Париж ; Сидней, 1975.

9. Спогади Ніни Лужницької від 11 березня 1968 р. З родинного архіву Кульчицьких.

10. *Фуртес О.* Військова еміграція УНР у боротьбі за державність / О. Фуртес // Військово-науковий вісник. – 2010. – Вип. 13. – С. 172–187.

11. *Лужницька Н*. "Назар Стодоля" за дротами // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. – Т. 1 / за ред. Г. Лужницького, Л. Полтави. – Нью-Йорк ; Париж ; Сидней, 1975.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.2017
Прийнята до друку 3.12.2017

THE MEMORY PLACES OF UKRAINIAN POLITICAL EMIGRATION: NINA LUZHNYTSKA OF KONASHYNSKI

Ludmyla BELINSKA

Ivan Franko National University of L'viv,
Department of Philosophy of Art,
18/13, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
tel. +380677005939, e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com

The article describes the memory places connected with the prominent Ukrainian actress Nina Luzhnytska. These places reflect the fate of the Ukrainian intelligence of the first half of XX c., who unwillingly became the emigrants because of the number of historical events. The places of memory include: the native village Sestratyn, internment camps in Poland, Ukrainian cemetery in Grats, so-called "Cherche" in USA.

Keywords: Nina Luzhnytska, the memory places, internment camps, emigration, actor talent.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 268–277
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 268–277

УДК 821. 161. 2. 09

КОНЦЕПТ “МЕНТАЛЬНОСТІ” – КЛЮЧ ДО ЕПОХИ “СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ”

Наталія ГУМНИЦЬКА

Наукове товариство імені Шевченка,
вул. Винниченка, 24, Львів, 79000, Україна
тел.: 097 5811031

Проаналізовано фундаментальну монографію Омеляна Пріцака “Коли і ким було написано «Слово о полку Ігоревім»”. Наголошено, що розроблена і вперше застосована автором у монографії структурально-функціональна теорія історичної візії закінчених історичних циклів, має наукову перспективу стати універсальною методологічною базою для науки про “Слово” і сфокусувати зусилля українських учених на підтвердження як автентичності пам’ятки, так і її приналежності до давньоукраїнської літератури Київської Русі. Зазначено, що теорія постала на засадах антропоцентризму з використанням ідей Празької лінгвістичної школи структуралістів і французької історичної школи “Анналів”. Стрижнем теорії О. Пріцака постає колективна ментальність (світобачення), яка є віддзеркаленням конкретної історичної доби. Акцентовано увагу, що саме цілісний підхід, який ґрунтується на вивченні усіх взаємопов’язаних структурних елементів конкретної історичної епохи, є надійним науковим інструментом для дослідження давніх пам’яток (творів).

Ключові слова: “Слово о полку Ігоревім”, історична епоха, Київська Русь, давньоукраїнський літературний шедевр, колективна ментальність.

“Геніальні твори безсмертні тим, що їхні ідеї час-від-часу віджи-вають, що про них згадують. Геніальним і безсмертним було й наше “Слово о полку Ігоревім”. Його автор ідею сильної княжої єдности пер-ший пов’язав з ідеєю сильної княжої влади, як засіб створити могутню державу – Русь-Україну. Ідея єдности князів, ідея єдиної Руси з Києвом на чолі завжди була живою…”

Іван Огієнко (Митрополит Іларіон)

Актуальність ідеї єдности, що закладена у “Слові о полку Ігоревім”, спонукає нас ще раз уважно проаналізувати увесь масив наукових досліджень “Слова”,

© Гумницька Н., 2017

який за різними даними нараховує понад 5 000 публікацій – монографій, статей, повідомлень. Чи вдалося вченим відповісти на головні питання стосовно часу, автентичності, авторства цього шедевру давньоукраїнської=давньоруської літератури? Які пріоритетні й перспективні питання доцільно вирішувати українським дослідникам "Слова", щоб дати гідну відсіч російським ученим стосовно належності цього літературного шедевру до української культури доби Київської Русі? Остаточно не закрита проблема "скептиків", які піддають сумніву оригінальність пам'ятки.

Михайло Грушевський, наголошував на складності "розв'язання трудних і суперечливих питань, звязаних із текстом «Слова», які дуже різняться і потребують глибокого розуміння твору. Щоб показати, наскільки сумлінно слід вивчати «Слово», він наводить формулу старого поета: "цей твір перегортайте денно і нощно – ви знайдете в нім всякий раз нову красу і новий зміст". Видатний історик стверджував, що "Слово" і надалі залишається загадкою і феноменом свого часу [3].

Подолати "розв'язання трудних і суперечливих питань "Слова" взявся інший видатний історик, філолог, сходознавець, орієнталіст широкого профілю світового масштабу, професор Гарвардського університету Омелян Пріцак. До написання цього "поважного тому" (за висловом В. Німчука) "Коли і ким було написано «Слово о полку Ігоревім» учений готувався майже 50 років" [7]. І тільки після виходу у світ монументальної двотомної праці "Походження Русі" він завершив цикл наукових досліджень про Давню Русь саме проблемами походження "Слова о полку Ігоревім" – шедевра світової літератури доби Київської Русі. Поштовхом до її написання стала монографія його колеги по Гарвардському університету Едварда Кінана "Йосеф Добровський і походження «Слова о полку Ігоревім»" (2003 року), в якій учений стверджує, що "Слово" є фальсифікат XVIII століття авторства знаного чеського славіста того часу Й. Добровського.

Ще до появи монографії Омеляна Пріцака в дискусію з американським науковцем на захист автентичності "Слова" вступили відомі дослідники пам'ятки Василь Німчук, Олекса Мишанич, Борис Яценко. У статті "Ювілейна" атака на "Слово о полку Ігоревім" слово знавці аргументовано та переконливо довели безпідставність і хибність аргументів Е. Кінана щодо містифікації "Слова" чесько-австрійським славістом Й. Добровським. Олекса Мишанич видав збірник статей "На переломі" з фаховою критикою монографії Е. Кінана про "Слово", з яким ознайомив Омеляна Пріцака.

Скептично оцінили працю Е. Кінана чеські славісти, а російський лінгвіст академік РАН А. Залізняк у критичній книзі "«Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста" дійшов висновку: "У безодні поданих свідчень – жодного надійного!".

Появу фундаментальної праці О. Пріцака в обороні автентичності шедевра світової літератури доби Київської Русі на противагу так званим "скептикам" А. Мазону, О. Зіміну, Е. Кінану привітав наш вітчизняний метр словознавства

Василь Німчук. У своїй розлогій, науково аргументованій рецензії "Нове про видатну вітчизняну писемну пам'ятку XII ст." В. Німчук написав: "Ми щиро раді, що наш академік, сходознавець зі світовим ім'ям О. Пріцак знайшов час для ерудованої дискусії з Е. Кінаном і встиг написати поважний том «Коли і ким було написано "Слово о полку Ігоревім"». В. Німчук скрупульозно розділ за розділом охарактеризував наукові підходи і висновки О. Пріцака, підкреслив історичну ерудицію вченого, його відданість першоджерелам, що дало йому можливість як знаменитому сходознавцю спростувати псевдонаукові твердження Е. Кінана щодо оригінальності "Слова". Проте стосовно деяких лінгвістичних міркувань О. Пріцака В. Німчук висловив сумніви. Він вважав їх не завжди науково переконливими. Завершив свою статтю-рецензію дослідник таким висновком: "Попри критичні зауваги, монографія О. Пріцака «Коли і ким було написано "Слово о полку Ігоревім"» – найвидатніше явище в українському «Словознавстві» за останні майже двадцять років (після виходу монографії Л. Махновця 1989 р.) і заслуговує найпильнішої уваги філологів та істориків" [5]. На жаль, до цих слів метра українського словознавства дослухалося мало українських дослідників "Слова". Варто згадати рецензію Петра Білоуса "І знову про те, хто і коли створив «Слово о полку Ігоревім», в якій дослідник проаналізував деякі з 16-ти переконливих аргументів О. Пріцака щодо оригінальності «Слова». Важливо, що рецензент підтвердив узгодженість доказів автора монографії із задекларованою ним методологією. Одначе дискусійними є закиди рецензента Омеляну Пріцаку щодо визнання "Слова" твором не християнським. Присутність у "Слові" язичницьких богів і уявлень дослідник пам'ятки Іван Огієнко (і не тільки він) пояснював "двовірством" тодішнього суспільства, що є, фактично, ще одним аргументом на користь датування твору XI–XXII століттями. Петро Білоус, на противагу історичному підходу О. Пріцака до дослідження "Слова", вважав основним літературний аспект і дорікав автору за брак уваги до цього напряму. Однак О. Пріцак своє ставлення до "Слова" як поетичного шедевру висловив опосередковано у завершальній частині монографії – "Висновки". Зокрема, заперечуючи поетичний дар Й. Добровського він порівнює творчість Т. Шевченка і Є. Гребінки. О. Пріцак наголосив: "Хоча обидва використовували ті самі джерела і не раз писали на ті самі сюжети, наслідки були цілком інші. Виданий у 1840 р. «Кобзар», був вибухом вулкану, який створив нову епоху в українській літературі й культурі. Опубліковані романтичні вірші Є. Гребінки залишилися на маргіналі української літератури. Що спричинило ту різницю? Відповідь проста – талан поета-віщуна" [7, с. 248, 249]. Спростовуючи можливість написання "Слова" Й. Добровським, О. Пріцак дорікає Е. Кінану, що він на 541 сторінці своєї монографії не присвятив оцінці "Слова" як поетичного твору жодного рядка. У цьому ж розділі Пріцак навів слова американського славіста Романа Якобсона, якими той відреагував на закиди послідовника А. Мазона О. Зіміна щодо фальсифікату "Слова": "Найгірший недолік ученого – це його цілковита глухота у відношенні до «Слова» як поетичного

твору”. Ці ж слова О. Пріцак відніс до Е. Кінана. Для О. Пріцака твердження, що “Слово” є поетичним шедевром доби Київської Русі – це незаперечна аксіома. Мету своєї монографічної праці вчений вбачав у доведенні автентичності “Слова” й ідентифікації імені його автора. Історичну основу опрацювання пам’ятки О. Пріцак уважав продуктивною. Дехто з вітчизняних учених також наполягав на фундаментальності саме історичного підходу до вивчення творів давнього мистецтва. У праці “Студії над Словом о полку Ігоревім” Ірина Калинець надаючи велику увагу лінгвістичним дослідженям пам’ятки, доходить висновку: “…спроба підважити старі стереотипи у прочитанні окремих, так званих «темних місць» «Слова о полку Ігоревім», вимагає глибше дослідити історію Русі-України, її соціальний устрій, життя тогочасних міст, культурні та духовні звязки з європейським світом” [4, с. 299]. А Борис Яценко у книзі “Слово о полку Ігоревім і його доба” написав: “Основні напрями дослідження «Слова» – історичний, лінгвістичний, літературний. Кожний напрям автономний. Визначальним все ж є історичний, історичне осмислення твору, оскільки успішно вивчити пам’ятку можна лише на історичному фоні, привязавши її до конкретного періоду епохи” [11]. Безперечно важливим у цьому контексті є дослідження Михайла Грушевського щодо періодизації української історії – київський період IX–XII століть, галицько-волинський період XIII–XIV століть, литовсько-польський період XIV–XVI століть, яка на противагу радянській історіографії зберегла генетичну єдність з Києвом, збагатила києво-руську спадщину.

Монографія О. Пріцака, опублікована уже після смерті автора (2006), на наш погляд, належить до авторитетних фундаментальних здобутків української словознавчої науки. Уперше серед цього безміру дослідників різного рівня ерудиції, часу і простору О. Пріцак застосував концепцію цілісного підходу до дослідження “Слова”. Він розробив структурально-функціональну теорію історичної візії на основі встановлених дихотомним аналізом історичних фактів у структурах закінчених історичних циклів. Ця теорія дала змогу авторові методологічно розвязати дві найважливіші проблеми, а саме: коли і ким було написано “Слово о полку Ігоревім”. В основу своєї цілісної теорії О. Пріцак поклав ідеї Празької лінгвістичної школи структуралістів, одним із засновників якої був американський славіст, професор Гарвардського університету Роман Якобсон, і французької історичної школи “Анналів”, яку заснували відомі історики і соціологи Люсьєн Февр (1878–1958) і Марк Блок (1886–1944). Французькі вчені розробили теорію ментальності, яка сконцентрована на загальному, цілісному підході до дослідження колективної свідомості минулої епохи, на відміну від досліджень окремих осіб і фактів. Вони впровадили термін mentalite (ментальність) в історичну науку як ключове поняття, яке має декілька перекладів, але “бачення світу”, “світобачення”, на думку О. Пріцака, є найадекватнішим (правдоподібним) для дослідження психології людей минулого. О. Пріцак збудував свою цілісну теорію на засадах антропоцентризму. Свою монографію вчений логічно розпочав із розділу “Методологія цієї праці” у

двох підрозділах: "Методологія до першої частини" ("Коли?") і "Методологія до другої частини" ("Хто?"). У методології до першої частини монографії О. Пріцак наголосив, що "ментальність не є незалежною психологічною величиною, а свого роду відбиттям історичного розвитку епохи" [7, с. 19]. Далі вчений аргументовано довів, що структурною одиницею реконструкції і вивчення історичного суспільного процесу можуть бути "окремі (закінчені) історичні епохи". Ці конкретні епохи містять усі структурні елементи, необхідні для життя і прогресу суспільства, зокрема: економічні, суспільні, культурні, релігійні, які і формують загальні спільні риси даної історичної формації. Наприклад, епохи Гуманізму, Реформації, капіталізму, романтизму, позитивізму, соціалізму, націоналізму. Це ж стосується й об'явлених релігій: іудаїзму, християнства, мусульманства. Тобто головна ідея методології – історичний процес розпочався з появи homo sapiens і триватиме, правдоподібно, до кінця існування людей на Землі. Отже, головним в історичному процесі є людина, а закінчену конкретну епоху характеризує колективна ментальність, світосприйняття, світобачення, світорозуміння нею своєї місії на цьому відтинку історії. Саме тому вивчення цієї історичної доби, стверджує О. Пріцак, дає можливість розпізнання її менталітету. Можна констатувати, що "ментальність" є ключем до встановлення закінчених конкретних епох, оскільки вона формується у надрах усіх взаємозв'язаних історичних процесів (суспільних, культурних, економічних, релігійних) і віддзеркалює сутність своєї епохи. Отже, підсумував О. Пріцак, Нова історія, як дисципліна, що ґрунтується на дослідженні менталітету, основну увагу концентрує на вивченні людини не в ізоляції, а в суспільстві, з його баченням світу із усіма проблемами цієї епохи, а не фокусує її на історію держави й політичну історію. Тому дослідник менталітету епохи повинен вивчати історичні проблеми даної епохи у взаємозв'язку, а не в ізоляції. О. Пріцак наголосив, що поодинокі слова даного твору або їх запозичення з інших мов в ізоляції не надаються для встановлення часу написання твору, оскільки вони не є ключовими поняттями епохи твору. Власне теорія менталітету повинна дати позитивну розв'язку питання, коли і ким було написано "Слово". Детальний аналіз 16 ключових елементів епохи, викладених у першій частині монографії під назвою "Коли?", дав підставу О. Пріцаку датувати епоху "Слова" кінцем XII – початком XIII століть. Кожен із цих характерних елементів отримав такі лаконічні назви: 1. Епоха, в якій нападали на Русь два роди "поганих": степові (Половці) та лісові (Литва з Ятвягами); 2. Епоха Третього Хрестового походу (1190–1192); 3. Епоха, в якій у європейській літературі відновилася тема Троянської війни; 4. Епоха володарів і державців, які стали інформантами своїх біографів; 5. Епоха Тмутаракані на Русі; 6. Епоха, коли на Русі існувала інституція "каганату"; 7. Епоха, в якій "великий" стосовно Руського князя був тільки епітетом, але не назвою інституції; 8. Епоха, в якій вживали два типи метальних снарядів: "шерешырь" і "грецький вогонь"; 9. Епоха Пліснеська і сон князя Святослава Всеволодовича (1125–1194). Проблема Кисані; 10. Епоха Дунаю на Русі; 11. Епоха, в якій слово

“король” мало на Русі та в Євразії значення “король Угорщини” (Rex Hungariae); 12. Чому Морава на Русі?; 13. “У Римъ”. Епоха, в якій процвітав Рим (Римов) на Русі; 14. Колофон у “Слові о полку Ігоревім”; 15. “Епоха Тьмутороканьскый блъванъ” (близько 1071–1205 років); 16. “…до куръ Тмутороканя”; 17. Епоха, коли вживали Харалуг / “харалужныи”.

У “Методології до другої частини” О. Пріцак для встановлення ідентичності автора “Слова” користується порадами одного зі засновників французької історичної школи “Анналів” М. Блока. Сенс цієї поради: потрібно змусити усіх свідків епохи заговорити; для цього треба добре вивчити епоху і її діячів на цій території; вибрати достовірного і добре поінформованого свідка, уважно простеживши його взаємини з іншими діячами цього історичного періоду. Оскільки нова історія концентрується більше на проблемах вивчення цивілізацій, їхньої культури, тобто на вивченні людини, а не на вивченні політичної історії, то змінилися і методи цих досліджень. Для обґрунтування правомірності застосування у встановленні авторства “Слова” непрямої інформації, яка не дискутується в джерелах, але приховує цікаві факти, Омелян Пріцак оперся на думку провідного візантолога світу Олександра Каждана (Центр Візантійських Студій Гарвардського Університету), який у своєму програмному творі “Народ і політична сила у Візантії” обґрунтував потребу і правомірність цього методу для модерної історичної науки.

Омелян Пріцак скрупульозно вивчив епоху Київської Русі – присвятив її дослідженню два томи під назвою “Походження Русі”, а також вивчив мовні особливості народів, з якими межувала тодішня Київська держава, зокрема скандинавських. Загалом він знав 60 мов і діалектів. Безперечно дослідження такого масиву джерел, культурних і мовних особливостей давньої й середньовічної історичної епох дало підставу цьому універсальному вченому ренесансного типу застосувати метод непрямої інформації для встановлення ідентичності автора “Слова”. О. Пріцак у розділі “Хто?” надзвичайно логічно і з дивовижно глибоким знанням епохи довів, що автором “Слова” був голова боярів Галича Володислав Кормильчич. Правомірність того, що автором “Слова” міг бути галичанин, стверджував і ймовірний, за Е. Кінаном, фальсифікатор “Слова о полку Ігоревім” Й. Добровський. Він у своєму листі до В. Копітара писав: “Що москвичі Ігореву пісню, автором якої був малорусом [українцем] або червоноросом [галичанином] не всюди зрозуміли”. Версію, що автором “Слова” був галичанин, підтверджує своїми дослідженнями й Леонід Махновець.

Отже, структурально-функціональна теорія О. Пріцака історичної візії на основі встановлених дихотомним аналізом історичних фактів у структурах закінчених історичних циклів, дає можливість цілісного вивчення історичної доби шляхом встановлення колективної ментальності, в якій віддзеркалені, сфокусовані усі суспільні, культурні, економічні процеси того періоду. Правомірність і наукову перспективність окресленої методології підтверджує той факт, що дослідженням “Слова” впродовж десятиліть займаються вчені з різних наукових

напрямів: історики, археологи, антропологи, філософи, мовознавці, лінгвісти, перекладознавці, літературознавці, природознавці, астрономи, мистецтвознавці, культурологи. Перспективність такого підходу ілюструють слова Івана Франка: "Більш як столітня інтерпретація «Слова о полку Ігоревім» показує наглядно, що кожна інтерпретація, яка не вникає пильно в спеціальні прикмети української мови, в українську топографію та історію, в світогляд українського народу, його вірування, звичаї, способи вислову і т. д., ризикує попасти на хибні дороги" [10]. Показовою у цьому плані є монографія Михайла Брайчевського "Автор «Слова о полку Ігоревім» та культура Київської Русі" (2005), в якій знаний археолог доводить автентичність автора пам'ятки, розглядаючи в сокупності його ідейні й соціокультурні уподобання, характерні для доби Київскої Русі [1]. Теорія О. Пріцака може стати методологічною базою для науки про "Слово" й об'єднати зусилля українських учених у захисті не лише автентичності пам'ятки, а й приналежності її до давньоукраїнської літератури доби Київської Русі. Перспектива такого об'єднання – беззаперечне наукове розв'язання багаторічної суперечки між українськими і російськими дослідниками "Слова" про власність цього літературного шедевру, визнаного ЮНЕСКО одним із найвидатніших творів давніх літератур, який своїми ідеями гуманізму і миру впливає на формування світової духовної культури. Шанси виграти суперечку є. Свого часу навіть такі антагоністи щодо розвитку української літератури, як Михайло Максимович і Віссаріон Бєлінський все ж погодилися на тому, що "Слово" – пам'ятка українська! Про небезпеку присвоєння пам'ятки росіянами наголошував Михайло Грушевський у своїй праці "Історія української літератури" таким висловом: "…намагаються тим чи іншим способом вирвати з українських рук" [3, т. 2, с. 167]. Як бачимо така загроза триває не одне десятиріччя. Російські вчені активно намагаються представити "Слово" як "національний літературний шедевр Росії", як винятково російську пам'ятку, яку ще донедавна вважали пам'яткою трьох народів: російського, українського, білоруського. Українські вчені з появою структурально-функціональної теорії історичної візії закінчених історичних епох О. Пріцака отримали надійний і перспективний інструмент для об'єктивного дослідження "Слова" й інтеграції результатів дослідження у світову наукову славістику.

Варто звернути увагу перекладознавців на потребу перекладу "Слова" для дитячого загалу, як, до прикладу, виданий чудовий переклад українською французької "Пісні про Роланда" з прекрасними ілюстраціями. Нашим дітям, та й дорослим, часто більше відомі іранські, індійські епоси, німецька "Пісня про Нібелунгів", грузинський "Витязь у тигровій шкурі", вірменський "Давид Сасунський", англійський "Беовульф", іспанська "Пісня про мого Сіда", японська "Повість про дім Тайра", фінська "Калевала" та ін. А нашу "…одну з найвидатніших маленьких поем у світовій літературі", за висловом індійського вченого С. Чаттерджі, ми чомусь не так активно пропагуємо як в Україні, так і за її межами. Правда, у 2008 році у видавництві "Веселка" вийшла книжка "Слово о полку Ігоревім" прекрасно

ілюстрована графічними роботами Г. Якутовича, з переднім словом Л. Махновця і О. Мишанича, чудовими перекладами В. Свідзинського і Л. Махновця [8]. На таких високомистецьких й ідейних творах, як "Слово о полку Ігоревім", має виховуватися і вкорінюватися в рідний ґрунт наше молоде покоління. Цю думку підтверджує оцінка "Слова" визначним українським літературознавцем, перекладачем, культурологом Святославом Гординським, яку він висловив у своїй розвідці "Слово о полку Ігореві" як літературна пам'ятка: "…ідеї, висунені автором поеми, не тільки не втратили до сьогодні нічого із свого значення, а навпаки – упродовж віків ще більше загострилися і набрали якоїсь несамовитої актуальності… Україна – стара Руська земля – виставлена на ті самі, і на ще гірші небезпеки зі Сходу, і заклик поета стати на оборону рідної землі звучить по-давньому з не зменшеною силою… Як може ніде, там розкриті надра нашої історії і майже фаталістична незмінність нашої долі-призначення" [9, с. 16]. С. Гординський вказав на органічний і нерозривний зв'язок "Слова" з українською народною поезією. За стилем і характером творчості, за мистецькою вершинністю і колосальним впливом на маси він поставив Тараса Шевченка поруч із геніальним автором літературного шедевру Київської Русі. С. Гординський стверджував, що "Слово" "відкриває рубець завіси того нашого первісного буття і праджерел нашої поезії, що існувала ще до постання самої поеми… стоїть перед нами наче крислате і буйнолисте дерево, ми його можемо бачити і сприймати, але його глибоко вросле коріння, яким воно тягне соки великої поезії, можемо тільки відчувати" [9, с. 32].

Микола Ткач, автор першого вітчизняного словника-довідника про "Слово о полку Ігоревім", трактує "Слово" як "справжню думу України", як "живу історію Київської Русі в невмирущих художніх образах" у контексті українських писемних джерел, зразків фольклору та говірок [2].

Ідейну, патріотичну й естетичну вартість "Слова" переконливо доводить у своїй праці "Слово про Ігорів похід" митрополит Іван Огієнко. Його смислова домінанта: "Єдність і Злагода були головними точками ідеології України всі її віки, бо бракувало їх у нас…, а відсутність їх сильно описано в «Слові о полку Ігоревім» не старіє, а, навпаки, є вкрай актуальною у теперішню споживацьку епоху" [6]. Тому цей твір повинен стати настільною книжкою для кожного українця, для державних керманичів, рівно ж як "Кобзар" Тараса Шевченка, які по силі впливу на свідомість українців не мають собі рівних незважаючи, що час створення цих шедеврів різниться у сім століть.

Для українських учених (зокрема, політологів) в Україні та за її межами твір має стати об'єктом системного і детального вивчення. Зізнання Омеляна Пріцака – *"Пишучи працю «Коли і ким було написано «Слово о полку Ігоревім», я мав на увазі найперше потреби української науки"* – звучить сьогодні як заповіт нащадкам.

Список використаної літератури

1. *Брайчевський М. Ю.* Автор "Слова о полку Ігоревім" та культура Київської Русі : монографія / М. Ю. Брайчевський. – Київ : Фенікс. – 2005. – 552 с.

2. *Гординський С.* На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Святослав Гординський. – (Серія "Ad Fontes – До джерел"). – Львів : Світ, 2004. – 504 с. + 32 вкл., іл.

3. *Грушевський М.* Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. / Михайло Грушевський. – Київ, 1993. – Т. 2. – 264 с.

4. *Калинець І. О.* Близьке далеке / І. О. Калинець. – Львів : СПОЛОМ, 2007.

5. *Німчук В.* Нове про видатну вітчизняну писемну пам'ятку XII ст. / Василь Німчук // Українське слово. – 2009. – № 4.

6. *Огієнко І. (митрополит Іларіон).* Слово про Ігорів похід / Іван Огієнко (митрополит Іларіон) ; упоряд., авт. передмови М. С. Тимошик. – Київ : Наша культура і наука. – 2005. – 316 с., іл.

7. *Пріцак О.* Коли і ким було написано "Слово о полку Ігоревім" / Омелян Пріцак. – Київ : Обереги, 2007. – 360 с. – (Київ. б-ка дав. Укр. письменства: Студії; т. 7).

8. Слово о полку Ігоревім : для серед. та старш. шк. віку / передм. та прим. Л. Махновця й О. Мишанича ; упорядкув. О. Лисенко ; худож. Г. Якутович. – Київ : Веселка, 2008. – 134 с. : іл.

9. *Ткач М.* "Слово о полку Ігоревім": реконструкція, переклад, словник-довідник / Микола Ткач. – Київ ; Ірпінь : ВТФ "Перун", 2008. – 224 с., іл.

10. *Франко І.* Записки НТШ / Франко І. – 1906. – Кн. 3.

11. *Яценко Б.* "Слово о полку Ігоревім" і його доба / Борис Яценко // Українська мова та література. – 1997. – № 34.

Стаття надійшла до редколегії 17.09.2017
Прийнята до друку 8.10.2017

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18.

THE CONCEPT OF 'MENTALITY' – THE KEY TO THE EPOCH OF 'THE TALE OF IHOR'S CAMPAIGN'

Natalyia HUMNYTSKA

Shevchenko Scientific Societies
24, Volodymyra Vynnychenka St, L'viv, 79000, Ukraine
тел.: 097 5811031

This paper is an analysis of the fundamental monograph by Omeljan Pritsak "When and by whom 'The Tale of Ihor's Campaign' was written". The structural-functional theory of historical vision of completed historical cycles has the scientific prospects to become the common methodological basis for the studies about 'The Tale', and to focus the efforts of Ukrainian scientists to confirm the authenticity of the artefact, as well as its belonging to the Old Ukrainian literature of Kyivan Rus. It was stressed that the theory is grounded on anthropocentrism, exploring the ideas of Prague linguistic circle of structuralists and the 'Annales' school of French historians. The core of Pritsak's theory is the collective mentality (worldview) which reflects the particular period in history. It was underlined that the holistic approach which is based on investigation of all interconnected structural elements of the particular period in history is a strong scientific tool to investigate old historical treasures (works).

Keywords: 'The Tale of Ihor's Campaign', period in history, Kyivan Rus, Old Ukrainian literary masterpiece, collective mentality.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 278–283
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 278–283

УДК 7.011.28:[316.61:316.728]

КІТЧ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТА ПОБУТОВІЙ СВІДОМОСТІ

Тарас ДУБРОВНИЙ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел. 0973711690, e-mail: tarasdubrovnyy@gmail.com

Порушено питання появи і розвитку явища кітчу. Будучи складовою естетики постмодернізму, кітч вийшов за межі культури, зайнявши місце в суспільстві, побуті й зрештою, позначився на формуванні мислення і сприйняття людиною навколишнього світу та її місця в ньому. Розвиток комп'ютерних технологій призвів до існування віртуальної реальності (ерзац-реальності), яка активно входить у людську повсякденність, впливаючи на її свідомість.

Ключові слова: кіч, симулякр, екзистенція, віртуальна реальність, ерзац, культура.

Сьогодні є вже цілком доконаний факт, що ми живемо в часі найбільшого розвитку ІТ-технологій. Невід'ємною частиною нашого життя стали мобільні телефони, ґаджети, комп'ютери, планшети і т. д. Ми цілодобово можемо бути під'єднані до мережі Інтернет, і будь-яку інформацію добуваємо практично в той момент, коли у нас виникає потреба в ній. Сучасна людина є мобільною та завжди на зв'язку, і разом із тим, часто залишається самотньою та незахищеною.

Інформаційні ресурси, електронні навчальні курси, бібліотеки, дистанційне навчання в університетах, соціальні мережі, інтернет-магазини, замовлення їжі, розрахунки за комунальні послуги, – це все ті речі, які можна зробити не виходячи з дому, через інтернет. А в реальному житті, людина зіштовхується з масою незручностей та проблем: як я виглядаю, що я маю вдягнути, черги в магазинах та громадському транспорті, різноманітні ризики (такі от як, заразитись якимось вірусом від перехожих, або стати жертвою злочинців чи нещасного випадку) тощо. Така замкненість існування породила проблему, особливо серед молоді, живого спілкування. Розвиваючи цю тему, один із видатних письменників і поетів сучасної України, Андрій Содомора зазначив, що "сьогодні спостерігається тенденція до знеособлення. Наша доба – це доба великих розлучень: із піснею, із пером,

© Дубровний Т., 2017

ручкою і, як наслідок, самих із собою"[1]. Таке існування у двох паралельних світах, призвело до своєрідного роздвоєння особистості, її паралельного подвійного існування, подвійної реальності – дійсної і віртуальної. І що цікаво, в останній, віртуальній реальності, і це насамперед стосується молодшого покоління, людина часто почуває себе значно впевненіше, аніж у реальному житті.

Потреба в порушенні цього питання, пов'язана, насамперед, із психологією сприйняття. Спроба його наукового аналізу виникла під впливом дуже резонансної в останній період гри в соцмережах під назвою "Синій кит", взяти участь в якій переважно запрошують неповнолітніх дітей, які упродовж 50-ти днів виконують певні завдання координаторів цієї гри, і кінцевою метою якої є самогубство підлітка, зняте на відео! Цілком очевидно, що оце подвійне існування, паралельна віртуальність реальність стала, особливо для лабільної психіки підлітків, їхньою справжньою реальністю. Людина почала сприймати своє реальне життя як гру, як щось несправжнє, імітацію, а віртуальний, комп'ютерний світ – реальним. Постає питання, чому так трапилося, які чинники призвели до того, що сучасне суспільство бездумно узалежнюється і піддається впливу й тотальному контролю над собою (у тому числі, навіть контролю за пересуванням людини у повсякденному житті)? Відповідь, на нашу думку, потрібно шукати в процесах, які почали відбуватися декілька десятиліть тому. Адже культура побуту, невід'ємною частиною якого стали комп'ютери, почала змінюватися в свідомості людини значно раніше, а точніше, після того як під впливом глобалізаційних процесів, технічного прогресу, змінився тип свідомості, система естетичних координат людини, змінилися цінності. Ми отримали новий універсальний, глобальний простір, у якому, як виявилося, на жаль, проблеми не зникли, оскільки подолання природних бар'єрів не знівелювало бар'єрів психологічних. У результаті, в якийсь момент песимістичний екзистенціалізм торкнувся сфери літератури, музики, художнього мистецтва, театру, а сучасні філософи та мислителі проголосили про "смерть автора", "кінець історії" і т. ін. Пропагування ж гедоністичного способу життя торкнулося одразу тих галузей, які були невід'ємною частиною домашнього побуту.

Один із найвпливовіших мислителів сучасності, французький соціолог Жан Бодріар ще наприкінці 70-х – початку 80-х років XX століття, описуючи соціальні процеси, які відбувалися в тогочасній Європі, послуговувався терміном *симулякр* (simulacrum – термін, що означає "подібність", "образ", "туманне уявлення", "симуляція" тощо), зазначаючи, що сучасний постмодерністичний світ – це світ, у якому модель виробництва була замінена кібернетичною моделлю симуляції, а симулякр він визначав як копію, або відтворення *реального,* і простежив етапи, через які він поступово набуває автономного статусу, відриваючись від реальності. Отож, Ж. Бодріар уважав, що симулякр – "це віддзеркалення фундаментальної

[1] Ці слова професор А. Содомора сказав під час зустрічі зі студентською молоддю у жовтні 2012 року.

реальності. Він маскує і спотворює фундаментальну реальність. Він уже не має стосунку до жодної реальності: він є своїм власним чистим симулякром" [1, с. 385]. Ж. Бодріар визначив три види симулякрів: перший – який вказує на оригінал (такі як барокова підробка); другий – витворений механізованими процесами промислової революції, які дають конвеєрні серії точних копій, що мають еквівалентну цінність; третій – це симулякри постмодерністського періоду, які передусім прив'язані до засобів комунікації та інформації і в результаті дають симульовану гіперреальність, яка є більш реальною, аніж сама реальність [1, с. 385]. І дійсно, симулякри (або симуляційні коди, за Ж. Бодріаром) стали керувати в різних галузях сучасного суспільного життя, таких як засоби масової комунікації, моді, мистецтві, архітектурі, дизайні, політиці тощо.

І таке зникнення меж поміж реальністю та кіберпростором або квазіреальним простором, у якому людський розум і свідомість перебуває під час контакту з комп'ютером, мало свої паралелі між зникненням меж поміж "високим" та "низьким" у мистецтві, що дало поштовх до розвитку масової та поп-культури, а постмодерністичні візії проголошували деконструктивізм, постструктуралізм, інтертекстуальність, всеядність, фрагментарність, кітч і т. д. І що характерно, ці явища вийшли за межі мистецтва й, ставши частинами споживацького ринку, осіли в культурі, в тому числі й у побутовій культурі. Цей так званий симбіоз високої та масової культур у сучасний період – період постмодернізму, ніс у собі задоволення, звільняв від задавнених табу й водночас привчав до відчуття постійного розігруваного спектаклю – обміну ролей, масок, кліше. В ситуації пострадянській до цього додалося також еклектичне засвоєння західної поп-культури з її гедонізмом, театралізацією, візуальністю. Як зазначила сучасна літературознавець Тамара Гундорова, "у такому культурному симбіозі домінує невикористаний надлишок задоволення, який акумулюється у феномені тіла–знаку–задоволення, тобто своєрідного кайфу, який стає майже постійним". І відомий тогочасний вислів в індустріально розвинених країнах – "секс – наркотики – рок-н-рол" – підтвердження цьому. Продовжуючи думки дослідниці, зазначимо, що "таке задоволення і стан тотального кайфу, дарує також маскультура «попси» з її кітчевими ритмами та недолугими рефренами – все це передає войовничий (і нігілістичний) самопоглинальний нарцисизм і оптимізм. Ціле суспільство при цьому ніби западає в юність і стає, згідно з природою маскультури, інфантилізованим" [3, с. 251].

Тому невипадковим є те, що масова культура тяжіє до серійності й повторення (тиражування), які немов "вимикають" час. Таке повторювання, тобто позитивна оцінка вже баченого та відомого, вставленого у звичну рамку того ж таки ТВ, – це для глядача і сигнал тривкості, звичності трансльованого через телебачення образу світу. Чи приміром, Інтернет (так званий безособовий фактор), де визначено, що заслуговує на увагу, а що ні, і що буде споживати в цьому сезоні реципієнт. Тому засоби масової інформації, телебачення стали одним із сильних дієвих чинників впливу на людську свідомість і, на переконання багатьох дослідників, виражає кризу нашої візії часу.

Усе перелічене наштовхує на думку, що якщо постмодернізм вийшов за межі мистецтва, то і його складові, й зокрема, явище кітчу, також отримало своє місце за межами винятково мистецтва і культури як такої. Не випадково в суспільстві з'явилися такі симулякри, як "політичний кітч", "соціологічний кітч", "ідеологічний кітч" і т. д.

Український дослідник Богдан Сюта зазначив, що явище кітчу є до сьогодні семантично розмитим, і зважаючи на етимологію самого слова, дослідник запропонував вживати замість префікса "псевдо-", яке охарактеризовує саме явище кітчу, префікс "ерзац-" (тобто замінний) [5, с. 125]. У контексті віртуальної реальності це мало би звучати як "ерзац-реальність". І дійсно, з площини життя зникли священні норма, текст, символ. Натомість, як природна компенсація, у житті почали функціонувати імітації священного, його сурогати. Але, як зазначив Дмитро Дроздовський, "як і в кожного ерзацу, їхнє життя досить коротке; помилкові цінності утворюють низку кумирів-ідолів профанного світу" [4, с. 24]. Ознакою несправжнього, квазікультурного буття, на думку дослідника, є висхідний темп життя. Такий ритм породжує відчуття краху, катастрофи, оскільки він призводить до руйнації категорії *вічного*.

Щодо етимології самого слова кітч, у різних словниках та енциклопедіях трактування щодо походження цього терміна і явища є різним. Це ґрунтовно проаналізував Б. Сюта, в його праці "Музична творчість 1970–1990 років. Параметри художньої цілісності". Так, наприклад, є версія про німецьке походження цього терміна в художній промисловості другої половини XIX – початку XX століть "як промислової імітації унікальних виробів" ("Енциклопедія Кирила і Методія" 2001 р.) У "Філософському словнику" (1986) термін *кіч* потрактовано як "специфічне явище, що належить до найнижчих пластів масової культури; синонім стереотипного мистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності". Ми ж зупинимося на твердженні Б. Сюти, який, цитуючи "Тлумачний словник іноземних слів" Л. Крисенка (2000), вважає, що "кваліфікативною ознакою кічу визнається те, що це "позбавлений творчого начала виріб" [Про це див: 5, с. 125–126]. Хочу акцентувати увагу на словах "позбавлений творчого начала"! Чи не такою ж самою дефініцією можна окреслити сучасні комп'ютерні ігри, які крадуть життя і час наших дітей, бездумним способом досягнення псевдо-результатів, і вже точно позбавляють їх можливості творчо думати, і привчають лише споживати?! Тому й вважається, що кітч функціонує під "знаком […] невпинного споживання" [6, с. 196] А дослідниця Т. Гундорова прямо зазначила, що "на початку XXI ст. кіч стає способом самого життя" [2, с. 32].

Будучи породженням урбаністичної культури, з великою і безликою масою міської людності, кітч став могутнім засобом впливу на людину масової культури. І тут постає питання, що є реальним, а що ні? І взагалі, а що таке реальність. Про відносність реальності можна говорити й на прикладі ситуації в Україні, коли, з одного боку, в містах Західної України багато туристів, проводяться різноманітні

традиційні свята, фестивалі, концерти, люди співають, танцюють та розважаються. А з іншого боку – друга реальність на Сході, де точаться запеклі бої за незалежність нашої держави і гинуть люди. Отож, виглядає так, що є різні віртуальні реальності (недарма постмодернізм розцвів в епоху персональних комп'ютерів, масового відео, Інтернету, за допомогою якого нині не тільки переписуються і проводяться наукові конференції, але навіть займаються віртуальним коханням). Оскільки реальності більше немає, постмодернізм у такий спосіб зруйнував найголовнішу опозицію класичного модернізму – неоміфологічну опозицію між текстом і реальністю, зробивши непотрібним пошук, і, як правило, болісний пошук кордонів між ними. Тепер пошук припинений: реальність остаточно не виявлена, є тільки текст. З цього огляду примітною є думка Т. Гундорової стосовно поняття афірмативної культури, яка означає не просто "заперечення реального матеріального світу, але … вивільнення, автономізацію іншої сфери…, яка … може утворювати цілий інший світ, світ реалізованої насолоди, щастя, краси. Він також може існувати поза «видозміною самого стану речей», отже, бути ілюзорним, утопічним" тощо [3, с. 32].

Тож, підводячи підсумок, зазначимо, що метою нашого дослідження було акцентування уваги (без поділу на "позитивний" чи "негативний") на явища, які існують коло нас, паралельно з нами, а часто ми й самі стаємо (свідомо чи несвідомо) їх носіями. Однак, незважаючи на це, варто пам'ятати, що наше ставлення до нашого життя та до життя наших рідних і близьких залежить від нас самих. Усі цивілізаційні досягнення і блага потрібно споживати, пам'ятаючи, що найціннішим у людини, окрім самого життя, є її духовний світ. І якщо внутрішній світ людини є багатим, вона любитиме і цінуватиме реальний світ і себе у ньому.

Список використаної літератури

1. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Вінквіст, В. Тейлор. – Київ : Основи, 2003. – 504 с.

2. *Гундорова Т.* Слідами Адорно: масова культура й кіч / Т. Гундорова // Критика. – 2005. – № 1–2 (87–88). – С. 32–37.

3. *Гундорова Т.* Кіч і література. Травестії / Т. Гундорова. – Київ, 2008. – 284 с.

4. *Дроздовський Д.* Код майбутнього: Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва / Д. Дроздовський. – Київ : Вид. дім "Всесвіт", 2006. – 192 с.

5. *Сюта Б.* Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності / Б. Сюта. – Київ : Грамота, 2006. – 256 с.

6. *Черідніченко Т.* До соціології кітчу / Т. Черідніченко // Всесвіт. – 1978. – № 3. – С. 193–197.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.2017
Прийнята до друку 3.12.2017

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18.

KITSCH IN MODERN CULTURAL AND EVERYDAY CONSCIOUSNESS

Taras DUBROVNYY

Ivan Franko Lviv National University,
Musicology and Choir Art Department,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
tel.: +380973711690, e-mail: tarasdubrovnyy@gmail.com

The article deals with the kitsch phenomenon, it's emergence and development. Being the part of postmodernism' aesthetics, kitsch became more than just culture and arts' element, it took place in the society and influenced the way of thinking and world' perception of it's members and their place in the society.

The development of computer technology has resulted into the existence of virtual reality (ersatz reality), which is actively infiltrating and affecting our everyday life.

Keywords: kitsch, simulacrum, existence, virtual reality, ersatz, cultura.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 284–288
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 284–288

УДК 78.038.54.071.1Людкевич

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ ТА ЛІНГВІСТИЧНА СВІДОМІСТЬ МОДЕРНІЗМУ

Олександр КОЗАРЕНКО

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна,
тел.: +380988851823, e-mail: pa.dep.cultart@lnu.edu.ua

Розглянуто взаємодію лінгвістичної свідомості модернізму та поетики С. Людкевича. Прослідковано проростання ідей композитора-класика в творчості його спадкоємців.

Ключові слова: лінгвістична свідомість модернізму, поетика, композитор, С. Людкевич.

У назві здійснено спробу звести до короткої формули підставу, за якою Станіслава Людкевича варто вважати **модерністом** (і хай не вводить в оману не надто модерністська зовнішня форма його музичної мови – важливішим є внутрішній закон, який визначає модерність-сучасність Людкевичевого музичного мовлення). Зараз – майже сорок років після його смерті і сто років після написання "Кавказ" , з якого як із джерела витікає весь огром творчості С. Людкевича – ми наближаємося до усвідомлення-розуміння цієї "геніальної мовної стадії" (М. Бахтін) – як з огляду на критичну необхідність чисельності артикуляції, без чого закон не стане нормою, так і з огляду на модерністську суголосність Людкевичевого мовленнєвого принципу. Щоб його збагнути, варто пригледітися до ідей феноменології Е. Гуссерля з його розрізненням *ноези і ноеми* як "двоїстої форми існування смислу" [7, с. 161], привнесених до Львова його учнем Романом Інгарденом; Вітгенштайнового зведення всієї філософії до "критики мови" [2, с. 36] та розвитку цих ідей представниками львівсько-варшавської філософсько-естетичної школи (зокрема, "теорії конкретизації змісту" Зоф'ї Ліссе), з чим ознайомився С. Людкевич як філолог-випускник Львівського університету і перейняв як композитор-модерніст, що *не творив нового*, *а перекомбіновував старе* (створені до нього смисли) за принципом культурного діа-полілогу.

© Козаренко О., 2017

Важливо зазначити, що *стильову гру* як спосіб вислову С. Людкевич чи не вперше підгледів у музичній мові Миколи Лисенка, вказуючи на "досить виразну Лисенкову фізіономію" [2, с. 38], що проступає крізь будь-яку стильову маску, прибрану композитором для відповідного образного втілення. С. Людкевич як видатний музикознавець (наш перший доктор наук) підмітив тонкий естетичний ефект "подвійного кодування" у М. Лисенка, коли "все ж таки не скажеш, що се «чистий» Шопен чи Ліст, а що се таки – Лисенко" [5, с. 291].

Робота за стильовою моделлю, часте художнє "узагальнення через жанр" (М. Арановський), комбінаторно-монтажний принцип творення тексту шляхом нанизування досконало відтворених історико-стильових блоків – таке моделювання–відтворення Світу як Тексту (або Тексту як Світу) завдяки його сегментації на носії змісту притаманне лінгвістичній свідомості модернізму, визначає модерний тип мислення С. Людкевича (при частій немодерності, як може здатися; а насправді – підкресленій контекстуальності, культурній уярмленості зовнішньої форми окремих його "музичних слів").

Як приклад – "Українська баркарола" з майже повним ототожненням С. Людкевича з Ф. П. Шубертом, де крізь ідеальний європейський баркарольний архетип (особливо виразний у фортепіанному супроводі) проступає національний образний Yrundestalt: "у мряці опалевій козак на чайці спить", "освітлений світлинню Дніпро несеться вдаль" і т. д. При позірній вторинності вислову С. Людкевича і В. Пачковського (яка сьогодні сприймається не як академічний кіч, а як солідаризація з найвищим естетичним еталоном) відбувається символізація музичними засобами побутового жанру і сюжету як національного символа українського Світопорядку, співмірного з Шевченковим "садком вишневим коло хати" (Див. докладніше у розробці Андрія Содомори [8, с. 31–48]).

Складнішим прикладом культурного діалогу, що інколи виходить у вимір полілогу "діалогічно збудженого середовища чужих слів" (М. Бахтін) – музичних знаків, витворених іншими композиторами за конкретно-образними асоціаціями – є солоспів на вірші Т. Шевченка "За байраком байрак". Очевидно, імансійна "протеївська мінливість" (за висловом О. Забужко) Шевченкового тексту вимагала "стравлення різних мов" у вислові С. Людкевича. Окрім виразної (і унікально одинокої у такого лисенкофіла, яким був С. Людкевич) векторної спрямованості всіх чинників вислову на мовостиль М. Лисенка, у виступі і репризі (перед словами "Провалився козак, стрепенувся байрак") в оркестрі вчуваються алюзії до драматичних сторінок музики Г. Малєра, що відтіняють епічну велич і міфологічну всеохопність Лисенкового "Косаря" (з притаманною для останнього алюзією до Шопенового похоронного маршу з сі-бемоль-мінорної фортепіанної сонати). Отож, тріалог "Лисенко–Малєр–Шопен" витворює модерністичне "мерехтіння смислів" Людкевичевого солоспіву, коли свідомість слухача "віднаходить себе оточеною багатомовністю, а зовсім не мови, а не мову" [1, с. 108].

Справжнє "свято загальноартистичного дискурсу" (Л. Маєр) справляє Людкевичева мова в музиці кантати "Заповіт" на вірші Т. Шевченка. Адекватне прочитання такого типу текстів полягає, на думку Р. Рорті, в тому, що читаємо їх у світлі інших текстів, людей, одержимостей, поодиноких інформацій тощо [6, с. 689].Такого "підозрілого читання" (за У. Еко надінтерпретації) вимагають усі священні тексти національної культури, до корпусу яких беззаперечно увійшов Людкевичевий "Заповіт".

Важливим є детальний аналіз семантичної напруги у кожному сегменті таких текстів, "навіть якщо цей сегмент не намагався створювати жодних інтерпретаційних проблем" [4, с. 701], навіть у передчутті їх "нездійсненних можливостей", не упускаючи "ані титли, ніже тиї коми" (Т. Шевченко). Інтерпретаційне поле музики Людкевичевого "Заповіту" безмежне; спробу хоча б у першому наближенні розкрити його смислові глибини ми колись зробили у розвідці "Семантично-знакова багатомірність тексту кантати С. Людкевича «Заповіт» на вірші Т. Шевченка" [3, с. 149–153]. Тут хочу лише зупинитися на оригінальній композиторській стратегії, застосовуваній С. Людкевичем у роботі з Шевченковими текстами (показовою є симфонія-кантата "Кавказ"). Композитор немов долає лінійність протікання поетичної думки, вихоплюючи з тексту окремі ключові слова чи фрази (приміром, "як умру, то поховайте…"), щоб у їх кількаразовому повторі (як proposta канонічної імітації чи ланка секвенції) заглибитись-вичерпати змістовну суть Шевченкового слова. Такі "семантичні пастки", потрапляючи в які слово починає мінитися усіма гранями смислів у завихренні суто музичних прийомів розгортання думки, мудро розподілені Людкевичем упродовж усього твору, сприяючи конденсації змісту сказаного. "Укрупнення" Шевченкового слова суто музичними засобами – це прийом, підгледений Людкевичем у Лисенка; їх модерне відкриття, віднайдення і застосування якого пояснює факт "прірви" (за висловом С. Людкевича), що пролягла між ними і сучасниками у музичній Шевченкіані.

На ще один, як на мене, унікальний феномен всезростаючої актуальності Людкевичевої музики варто звернути увагу. Йдеться про дорозвивання сказаних ним "музичних слів" іншими композиторами, своєрідне Самозростання Логосу через прирощення додаткових інтерпретаційних смислів (не тільки виконавських, але, наголошую – композиторських). Як приклад – життя Людкевичевої обробки народної пісні "Ой, співаночки мої". Очевидно, вибірковість композитора у величезному фольклористичному зборі потребує додаткового осмислення – припускаю, що увагу Людкевича-етнографа привернула якась особлива артистична "правильність" зовнішньої форми цієї пісні, що втілює простий і глибокий життєвий зміст-досвід Прощання з Молодістю… Невибаглива поетична метафора ("сіяння" співанок і їх віднайдення у траві) невимушено поєднується з мелодією пісні, що "без хитрої мови" свідчить – Минущість-Проминальність Життя як про екзистенційну Правду. Досконалість інтонаційного контуру у поєднанні з простою глибиною змісту спричинили не тільки акцентуйовану вибірковість С. Людкевича як автора обробки

Марії Байко як найкращої на сьогодні інтерпретаторки, але й учня С. Людкевича московського композитора Валерія Кікти, що спеціально для вокалістки зробив переспів "Співаночок" для камерного оркестру. В. Кікта не стільки перегармонізував мелодію пісні, скільки тембрально виявив глибинні її змісти. А інший учень Людкевича Мирослав Скорик, на моє переконання, дорозвинув у своїй знаменитій "Мелодії" першу фразу "Співаночок" у цілу інструментальну поему, чим замкнув герменевтичне коло життя цієї знакової теми. Постмодерніст М. Скорик доказав музичне слово модерніста С. Людкевича.

Список використаної літератури

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Наука, 1975. – С. 108.

2. *Вітгенштайн Л.* Tractatus logico – philosophicus. Філософські дослідження / Л. Вітгенштайн. – Київ : Основи, 1995. – С. 36.

3. *Козаренко О.* Семантично-знакова багатомірність тексту кантати С. Людкевича "Заповіт" на вірші Т. Шевченка / О. Козаренко // Науковий вісник НМАУ. – Київ, 2002. – Вип. 18. – С. 149–153.

4. *Куллер Дж.* На захист надінтерпретації / Дж. Куллер // Еко У. Інтерпретація і надінтерпретація / У. Еко. – Львів : Літопис, 1998. – С. 701.

5. *Людкевич С.* М. В. Лисенко як творець української національної музики / / С. Людкевич // Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів, 1999. – С. 291.

6. *Рорті Р.* Кар'єра прагматика / Р. Рорті // Еко У. Інтерпретація і надінтерпретація / Еко У. – Львів : Літопис, 1998. – С. 689.

7. *Самойленко О.* Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища / О. Самойленко // Laudatio. – Львів, 2014. – С. 161.

8. *Содомора А.* "Садок вишневий…": античний контекст Шевченкового тексту / А. Содомора // Вісник Львівського університету Серія мистецтвознавство. – Львів, 2014. – Вип. С. 31–48.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

STANISLAV LIUDKEWYCH AND MUSICAL LANGUAGE OF MODERNITY

Oleksandr KOZARENKO

Ivan Franko Lviv National University,
Philosophy of Arts Department,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine,

In the core of musical world of Stanislav Liudkevych lies the system of signs of his musical language. He used these signs during all his life in his creations, therefore, this process transformed his creative work in hypertext, which is possible to comprehend only through knowing all the context of composer's creations, including the European source as a base for the composer's poetics. The system of signs of his musical language is stable, it does not change both in certain genres and different periods of time of the composer's creations.

The 'sign nature' of Liudkevych's works was developed by his successors, resulting in the integrity of the national musical language.

Keywords: Stanislav Liudkewych, musical language, creation, intertextuality.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 289–315
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 289–315

УДК 7.01.04.08:82.091 УДК 7.01.04.08:82.091

КОГЕРЕНТНІСТЬ ОБРАЗУ: ДО ПРОБЛЕМИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПРИРОДИ МИСТЕЦЬКОГО ЯВИЩА

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: (032) 2 39 41 97, e-mail: romankro@gmail.com

Розглянуто проблеми інформаційної природи мистецького явища у контексті авторської та фольклорної творчості крізь призму когерентного образу як головного елементу мистецького твору у його діахронних зв'язках. Автор експлікує концепцію інформаційного наповнення художнього образу у різних видах мистецтва, намагається встановити маркери когерентності, означити особливості функціонування естетичного та інформаційного у мистецькому творі, пояснити когерентність категорій у міжвидовому мистецькому просторі. Висновком пропонованого дослідження стало твердження про можливість інформаційної верифікації когерентності художнього образу у конкретному зразку залежно від виду мистецтва.

Ключові слова: когерентність образу, інформаційна естетика, комунікація у мистецькому творі, художній образ, функції і семантика творення образу.

Сучасна цивілізація продовжує стрімко розвивати науку і техніку, особливо помітних висот сягнула галузь інформаційних технологій, що значно прискорило застосування нових винаходів у всіх сферах матеріальної та духовної культури. Змінюються під впливом "комунікаційної революції" і погляди на мистецтво, особливо на кіно, театр, музику, живопис, літературу. Ці процеси активно тривають ще із середини XX століття.

Методологічну основу розуміння поняття *інформація* як головного чинника сучасного суспільства (яке окреслюють терміном "інформаційне суспільство") для нашого дослідження визначили праці вчених Й. Масуди, Д. Белла, Ж. Бодрійяра, М. Кастельса, П. Хіманен, З. Бжезінського, Ф. Вебстера, М. Маклюена, П. Друкера, Е. Тоффлера, А. Моля, В. Глушкова, М. Згуровського, З. Партико та ін.

© Крохмальний Р., 2017

Твердження А. Моля про те, що "вплив мистецтва на *суспільство набирає глобального характеру і воно перестає бути справою окремої особи"* [10, с. 15] та переконання П. Хіманена, що основою інформаційного суспільства має бути "*влада національної ідентичності*" (тобто повинен діяти закон взаємовпливу, закон когерентності): "Ідентичність, яка визначає розвиток інформаційного суспільства/інформаційне суспільство, яке створює ідентичність" [14, с. 9] експлікували свого часу одні з головних маркерів "цифрової доби". Дослідники звертають увагу на очевидну проблему: "прогрес глобальної інформаційної економіки породжує могутній спротив" сформованих культурних спільнот, досвід яких застерігає їх, що цей розвиток загрожує їхнім культурним інтересам[1]. Одначе інформаційно помережана сучасність перемінила погляд на витвір мистецтва: усе, що творить-ся – "повідомлення (комунікат), яке одна людина (автор, комунікант) посилає іншим людям (читачам, глядачам – реципієнтам)"[2]. Можемо лише припустити, що така інформаційно заангажована увага додатково скеровує реципієнта на

[1] Фінські фахівці побачили "інформаційне суспільство як новий проект виживання і фактор легітимації національної держави". Фінський народ повірив у цей проект, повірив, що «Фінська держава народжена як проект забезпечення виживання, і кожний уряд країни повинен переконувати населення у тім, що його програма гарантує збереження фінської нації […] Історія Фінляндії – це історія об'єднання заради здійснення національного проекту" [14, с. 146]. Відзначимо, що тепер Фінляндія належить до чільного місця серед країн, що активно розвиваються. Фінський досвід виживання та політичного становлення ідентичної нації є дуже повчальним для України. У фіннів, як і в українців, виживання національної культури особливо було пов'язане з проблемою функціонування національної мови на території, яка пережила два періоди іноземного панування, – спочатку шведського, а потім російського, – "під час яких вона не була мовою правлячого класу. До кінця XIX століття найяскравіші твори фінської культури були створені шведською мовою". Особливого поштовху національному пробудженню надала публікація національного епосу "Калевала" (середина XIX століття). Поява цього тексту, що містив інформацію, яка возвеличувала фінський національний дух, відразу викликала загальнонародний інтерес. Під впливом цієї давньої мистецької пам'ятки суспільство почало гуртуватися довкола проблеми національної ідентичності. Усе це – засвідчує про факт верифікації діахронної когерентності мистецького слова з високим коефіцієнтом інформативного впливу, адже через знайомство з древньою усною народною традицією поновлювався перерваний духовний зв'язок з континуумом пракореневої фінської історії [14, с. 145–146].

[2] Водночас сучасне інформаційне сусуспільство приходить до усвідомленого розуміння необхідності "використання певних нових форм естетичної комунікації." […] "Донедавна твір мистецтва був останнім оплотом чистої форми, що сприймалася нами у своїй цілісності й не допускала розкладу на компоненти" [10, с. 15–16]. Мета розкладу твору на компоненти, – за А. Молем, – передбачає використання цих елементів в ЕОМ, щоби електронним способом творити нове, тепер уже бездушне, мистецтво. Наприклад, з'являються електронні винаходи, програми, які грають самотужки на піаніно, і, водночас, на ударних інструментах. Цікавість публіки викликає вже не сама музика, але факт успішного створення електронного «творчого» робота.

функціонально-комунікаційне розуміння повідомлення, яке, на нашу думку, теж здобуває нові акценти у мистецькому просторі художнього образу. Цей простір не має замкнутого характеру, про що свідчить низка образів-маркерів когерентності образу.

У рефлексії на трактат Г.-Е. Лессінга "Лаокоон" Й. Вінкельман зазначив: "…образи, створені від греків, серед усіх пристрастей виявляють велику й незламну душу". Перед скульпторами – Агесандром, Полідором і Афінодором (Лаокоон, І ст. до н. е.) стояло надзвичайно складне завдання – зобразити у холодному мармурі *велику й незламну душу.* Тобто, подати інформацію про особливий характер "класичної грецької душі". Й. Вінкельман, а, по-суті, і Г.-Е. Лессінг, переконують, що "та душа проступає й на Лаокооновому обличчі – і не тільки на обличчі – попри найтяжчі муки. Біль, що його виказують усі м'язи й жили і що його наче сам відчуваєш, навіть не дивлячись на обличчя та інші частини тіла Лаокоонові, а тільки позирнувши на його болісно втягнений живіт, той біль, кажу, не спотворює шаленством ані його обличчя, ані всієї постави […] Тілесний біль і велич душі розподілені по всій постаті нарівно й наче урівноважені […] Показати таку велику душу – це набагато більше, аніж відтворити прекрасну натуру. Митець повинен був у собі самому відчувати ту духовну міць, що її віддав у мармурі. У Греції митець і мудрець поєднувалися в одній особі […] Мудрість подавала руку мистецтву й надихала його твори чимось більшим, аніж пересічна душа" [8, с. 59]. Отже, геніальні грецькі скульптори, які були свого часу ще й мудрецями, відкрили таємницю *інформаційної природи мистецького явища,* а німецький дослідник (когерентності. – *Р. К.*) поетичного й малярського мистецтва підтвердив у XVIII ст. *її існування.* У той же час німецькі дослідники у лексемі Bilderkunst (малярство) конотативно враховували і живопис, і скульптуру. Г.-Е. Лессінг про малярство і поезію писав: – "…кожне з них показує нам відсутні речі як наявні, видиме як дійсне; кожне обманює, але їхня омана тішить нас"[8, с. 55]. Про внутрішні причини тієї втіхи для обох видів мистецтва (образи яких, як ми вважаємо, – когерентні), бо походять з одного джерела – джерела *краси.* "Краса, що її ми спершу абстрагуємо тільки від тілесних предметів, *має загальні правила, що їх можна прикласти до багатьох речей: і до дій, і до думок, і до форм*" [8, с.55].

Інформація у мистецькому явищі про красу, – вважав Лессінг,– підлягає загальним правилам, але застосовуються ті загальні правила не однаково: "одні з них панують більше у малярстві, а інші в поезії, отже, *в одному випадку поезія може допомогти малярству прикладами й поясненнями, а в другому – малярство – поезії*" [8, с.55]. Така "взаємодопомога", на нашу думку, - ознака маркера когерентності мистецького образу.

Іван Франко мав особливий погляд на уже означені думки: "Поезія і малярство – дві найважніші парості людської артистичної творчості, що дають для творчого духу найширше поле, найбільше багатство форм і способів". Хоч, – на думку І. Франка, – "Малярство різниться від дійсної природи своєю недвижніс-

тю" [13, с. 102], але воно розраховане на творче сприймання. Бо коли образи його сприймаються як нерухомі, то чому ж "при виді Лаокоона корчаться мускули, мов з болю і обридження перед гадюками" [13, с. 103]. На переконання І. Франка, – "і поезія має таку саму мету – властивими їй способами репродукувати в душі читача чи слухача ті самі моменти життя (руху, ситуації), які закріпив у поетичному творі автор. *Значить, і вихідна точка, і мета обох сих форм артистичної творчості зовсім однакові"* [13, с. 103]. Франкові спостереження за способами реалізації творення художнього образу в творах різних видів мистецтва скеровують до гіпотези про *різні типи когерентності художнього образу*, залежні від їх функціональних особливостей: "Бо коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при помочі зорових вражень, *розбуджує в нашій душі образи*,.. […], то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі, при помочі слів, і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може. Та головно, апелюючи відразу до двох головних наших змислів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним; ще перед 100 роками Лессінг у своїм «Лаокооні» твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одиноку різницю між поезією і малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу (die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers: *час є областю поезії, так як простір – областю малярства* – з нім. перекл. мій. – *Р. К.*)" [13, с. 104]. Тому когерентність художнього образу, відповідно до Франкових тверджень, залежна від виду мистецтва, проте існує і певна когерентість категорій у міжвидовому просторі. "Лессінгова антитеза поезії і малярства не може вважатися вірною; хоч не в однаковій мірі, а все-таки обі ті галузі штуки простягаються в обох категоріях – *простору і часу, мають у собі спокій і рух*" [13, с. 105].

Іван Франко фактично вказав на залежність умов когерентності не від тематики, а від функціональних (технічних) особливостей впливу на реципієнта. Отже, актуалізація маркерів когерентності художнього образу лежить у площині функціонального інформаційного впливу. "Отсе й є та поправка, якої потребує різка Лессінгова дистинкція. Не те відрізняє маляра від поета, що теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що *техніка одної штуки зв'язана нерозривно тільки з одним змислом зору,* коли тим часом друга дає можливість апелювати *до всіх змислів"* [13, с. 107–108]. Водночас, "Маляр дає нам *враження* кольорів, поет викликає тільки *спомин* кольорів; маляр апелює безпосередньо до *змислу*, поет до *уяви. Се перша і дуже важна різниця. Друга, ще важніша*, лежить у тім, як поет малює лінію. *Маляр* малює її просто, *кладе її перед наші змисли*; поет не може зробити сього, він мусить способами, властивими поезії, викликати в нашій уяві *образ лінії,* і тут виявляється *величезна різниця між поезією і малярством"* [13, с. 108]. Когерентність образу, якщо брати

до уваги Франкові спостереження, зорієнтована у класичному комунікаційному колі "комунікант–комунікат–реципієнт–зворотній зв'язок". Останній компонент комунікаційного ланцюга набуває особливого значення з погляду пояснення поліваріантності сприймання і реакції на експлікацію художнього явища у межах маркерів когерентності.

Іван Франко дослідив, що відмінність між малярством і поезією "…почасти лежить уже в мові і має своє джерело в *стародавнім, антропоморфічнім погляді на природу, що панував тоді, коли творилася мова, а почасти* [13, с. 108–109] *в нашій психології і в тім* ***несвідомім зчіплюванні образів****"* (прадавня антропоморфізація образів природи зробила їх когерентними. – *Р. К.*, – такими, що виражають упорядкованість мислення), *"що є в значній часті основою нашого думання"* – (сонце заходить, гора піднімається високо, шлях спускається круто вниз, степ стелиться рівно, яр біжить викрутасами, вулиця простягається просто і т. д. – ми вживаємо наскрізь поетичні звороти як спосіб малювання навколишньої природи). *Відносини у просторі* та *відносини у часі* "поет силкується якнайпростіше передати те, що бачить чи то *на ділі*, чи *в своїй уяві*, силкується малювати, але малювати способом, властивим поетові, не малпуючи маляра" [13, с. 109–111].

Роман Інгарден сприймав "Лаокоон" Г.-Е. Лессінга як твір, що був "у багатьох відношеннях історично зумовлений. Він перебував під сильним впливом не лише суспільної атмосфери свої епохи, але й багатьох сучасних йому поглядів у галузі теорії мистецтва […] В негативному плані це зумовлено також і тим фактом, що *Лессінг не міг знати пізнішого розвитку літератури й передбачити подальші долі живопису, графіки, скульптури та виникнення цілком нових видів мистецтва (фільм, абстрактний живопис і т. п.)*. Але найважливіша умова, пов'язана частково з характером мислення Лессінга і всієї епохи, – це відсутність немов би психічного чуття для іншого, нереалістичного переживання світу й мистецтва, що знайшло своє втілення лише в епоху "Бурі й натиску" в романтизмі" [6, с. 261]. Думка Р. Інгардена щодо розвитку мистецтв, на тлі якої деякі постулати Г.-Е. Лессінга у наш час утратили свою аксіологічність, підтверджується, зокрема, його переконанням: якщо й існує «можливість зображення у малярстві і в скульптурі *руху постатей,* то змалювання *змін у душі людини" є* "завданням, яке цілком належить до компетенції літератури". Предметом малярства, – казав він, – є лише "*тіла з їхніми видимими властивостями»,* в той час як предметом поезії є *дія. Тому малярство може зафіксувати, вихопити лише один момент у потоці емоцій"* [12, с. 28]. Ф. Уманцев, автор передмови до українського видання "Лаоокону", – стверджує: "З цими міркуваннями Лессінга можна було б погодитись, якщо емоції людини справді фіксувались би у творі *в один із моментів їхнього вияву.* Як, наприклад, в окремо взятому *кадрі кінострічки.* Але твір образотворчого мистецтва тим і відрізняється від *кінокадра, що він має можливість узагальнювати в одному моменті кілька моментів часу"* [12, с. 29]. Образ у такому прочитанні набуває ознак, залежних від виду мистецтва, виражальних засобів і способу їх

оприявнення, що підтверджує думку про функціональну експлікацію маркерів когерентності художнього образу – аналіз мистецьких явищ і визначення ознак окресленого поняття саме і формує мету цього дослідження.

Інформаційну природу відомої картини Іллі Рєпіна "Запорожці пишуть листа турецькому султанові" формує передісторія її створення[1]. Для художника центральним став *образ синхронного колективного сміху*, що переходить у гомеричний нестримний регіт[2]. Інформаційно важливу конотативну функцію (маркер когерентності образів) відіграє запальний, дружній регіт козацького товариства, що клекоче, відлунює далеко-далеко у степовому просторі, на тлі якого зображена подія. Здається, що долаючи час і простір, зміст листа відразу потрапив у високі султанові апартаменти… *Отут, справді, в одному моменті зосереджені кілька моментів часу*: *– момент*, коли людська творча думка з властивим козацьким гумором створила текст *листа до турецького султана; момент,* коли текст *листа* поширювався в усній формі поміж козаками й поміж усім народом; *момент* того, що *зміст листа* радував, психологічно окрилював, розважав, запалював слухачів надзвичайно веселим іскристим гумором; *момент,* що цей гумор проймав наскрізь людську душу, утверджував у ній почуття високої людської гідності. Формується компонент комунікативного ланцюга – враження (зворотній зв'язок), що лист запорожців перелякав не лише Махмуда IV, що набуває рис уже не жартівливого послання самих козаків, а застережливої ноти усім потенційним загарбникам від *тої народної республіки, де вперше у світі здійснилися найкращі демократичні ідеали людства, принципи загальної свободи, рівності й братерства, де проявилася краса й велич народу, що захищав свою незалежність, своє бойове товариство.*

---

[1] "Картина написана на підставі сюжету знаменитого листа запорожців турецькому султанові. Народні передання донесли до нас цей епізод у такому вигляді: розгніваний на козаків за знищення ними 15-тисячного війська султан Махмуд IV прислав їм грізного листа, наказуючи добровільно здатися, а в разі відмови, пригрозив поголовним знищенням; запорожці відповіли султанові насмішливим листом, кинувши йому відкритий виклик. Історія відважного колективного написання козацької відповіді лягла в основу історичної картини" [4, с. 51].

[2] Митець упорався з нелегким завданням так віртуозно, що всі образи козаків постають перед глядачем у єдиному творчому пориві, надзвичайно динамічними, згуртованими, схвильовано-веселими, налаштованими на єдину гумористичну хвилю, – мов живі; при чому, сприймаються не лише візуально, у смішливих рухах, гримасах обличчя, у комічних позах та жестах, але й на слух, – цей факт особливо відзначили мистецтвознавці: "Тут і кошовий отаман Сірко, що стримано усміхається у вуса, обпалюючи поглядом своїх насмішливих розумних очей; і «Тарас Бульба», що вибухнув громовим реготом,– могутній, грубувато-простодушний, владний; і хитро усміхнений писар, що старанно нанизує слова на папір, які диктує йому напівголий козак-дотепник; й задумливо усміхнений молодий красень «Андрій»; і дужий рубака-воїн, поважний та простодушний, мов дитя; і смішливий дід, що єхидно заливається тонким, писклявим сміхом" [Див.: Беседы о живописи в школе / Т. В. Юрова, А. И. Жарков. И. Е. Репин. – Москва : Искусство, 1966. – С. 51.].

Когерентність образу стає залежною і від усвідомлення історичних фактів-реалій, актуалізованих у картині І.Рєпіна, і того тужливого *моменту,* коли *минулися* запорожці, загинула матір-Січ, що так довготривало була кісткою у горлі усім кровожерним напасникам. Січ-вольницю *"мачуха"* Катерина ІІ зруйнувала у 1775 році, а через 103 роки (1878) Ілля Рєпін почав працювати над своїми "Запорожцями". Минуло п'ять років, а художник каже: "Запорожців" я ще не закінчив. Яка важка річ – завершити картину. Скільки жертв треба принести на користь гармонії!.." Йдеться про те, що вже ніби й завершена картина, але митець далі незадоволений: *Треба звільнити полотно від зайвих деталей,* "які не допомагають виявленню *головного* […] навіть у тому випадку, коли ці деталі виписані напрочуд вдало, виразно" – до цього спонукає художника його «*власне чуття та смак*" [1, с. 158].

Врешті-решт, у 1891 році, затративши 13 років кропіткої праці, митець завершив картину, що стала знаковою подією не лише у живописі, але й в українській історії – "Запорожці…" – "не просто одна із картин, написаних на історичний сюжет, вона несла у собі глибоку внутрішню інформацію". Експлікація художнього образу у творі живопису не просто позначена історичним маркером когерентності, козаки надихали душу художника незгасною вірою у силу народу, у щедру обдарованість талантом його волелюбних лицарів, здатних здійснити заповітну мрію про вільне, велике, світле й щасливе майбутнє[1]. Отже, ненависні російському царизмові запорожці навічно ожили під геніальним пензлем українського художника. Написання картини дало змогу митцеві надати образу ознак когерентного позачасового маркера, верифікувати загиблу українську атлантиду, унікальну в історії народів світу епоху, яку тирани нашого народу повсюдно, уперто й невпинно, намагалися заплямувати, затерти, випекти розпеченим залізом із людської пам'яті. Живописна картина І. Рєпіна, як і геніальний музичний твір Євгена Адамцевича "Марш запорозьких козаків", як і безсмерна поезія Тараса Шевченка, як і думи українських рапсодів-бандуристів, як і "Собор" Олеся Гончара та чимало інших різножанрових творів мистецтва – присутнюють, актуалізують той величний час лицарської звитяги й духовної волі, який, завдяки пензлю художника, знову став дійсністю: *фактом мистецтва, фактом наочного* сприймання сучасним глядачем, фактом переконливим та утверджуючим, – "*що ми, браття, козацького роду"!*

[1] Як засвідчують сучасники І. Рєпіна,– "художник ставився до запорожців не як до героїв далекого минулого, а як до живих і дорогих його серцю людей». В одному з листів до В. Стасова художник захоплено відгукується про козаків: "Неймовірний народ! – Ніхто на світі не відчував так глибоко "свободи, рівності й братерства". Оця незламна віра у волелюбність, героїчну силу й мужність козацьку дала натхнення для створення картини, "що принесла Рєпіну славу справжнього історичного живописця. Нічого подібного до "Запорожців" художникові вже більше не вдалося створити у галузі монументального історичного живопису" [Див.: Беседы о живописи в школе / Т. В. Юрова, А. И. Жарков: И. Е. Репин. – Москва : Искусство, 1966. – С. 52].

Коли у творі мистецтва оживає історична правда, тоді верифікується діахронна *когерентність його образів,* тоді *сучасність* береться за руки з *минулим* та з *майбутнім,* – у цьому нерозривному ланцюзі живе й розвивається *інформаційна природа мистецького явища.*

Мета інформаційної естетики – не *розкладати на елементи, а вивчати компоненти тексту,* об'єднані когерентним словом, вивчати *компонентне* творення особливої семантичної та естетичної *цілості* як формули когерентності головних елементів мистецького повідомлення, що складають текст. Такий підхід до інтерпретації тексту ґрунтується на філософії єдності сотвореного світу, філософії, що була частиною світогляду людини від тих далеких часів, коли вона усвідомила чарівну силу когерентного слова, і… почала творити *послання для майбутніх поколінь у формі міфів, пісень, казок…* Досліджуючи інформаційну природу мистецького явища – *когерентного образу,* наука таким способом може успішно проникати у лабораторію *креативної авторської думки,* не намагаючись *подрібнити процес творення, або порушити його нормальний хід.* Щоправда, А. Моль, посилаючись на існування *диференційної геометрії*, намагається по-своєму використати постулат, що "всяка "цілісна" форма може розглядатися як складна система, *розкладувана на сукупність простих елементів*". Зауважмо, наша мета – не *розкласти, а визначити межі взаємовпливу образів даного тексту.* А. Моль цілком слушно зауважує, що "людей мистецтва *більше хвилює їхня творчість, а не геометрія,* і ніхто із них не *спробував застосувати принципи "аналізу безконечно малих" для створення художніх творів"*. Дослідник роздумує над питанням: "Чи можна конструювати мистецтво *за канонами структуралізму*, який, як дехто вважає, є справжньою філософією сучасного світу? Суть цього підходу полягає у відмові від традиційного уявлення про окремі значущі об'єкти, що виступають на певному природному тлі, і в намаганні замість цього до *цілісного відтворення ситуації шляхом систематичного комбінування елементів* за певними правилами у те, що називається *структурою"* [10, с. 15–16].

Дослідники мистецьких явищ стверджують, що *історія естетичної практики – це продукування, рецепція, комунікація.* Розвиток інформатики спричинив появу нових засад тлумачення терміна *естетика*. Так, "*рецептивна естетика* ("*констанцська школа*"), дедалі більше й більше, починаючи з 1966 року, *перетворювалася на теорію літературної комунікації"* [16, с. 37]. Утверджується переконаність, що об'єктом сучасних досліджень повинна бути історія літератури "*як процес, в якому завжди задіяні три чинники – автор, твір і читач*" [16, с. 37]. Отже, нерозривний взаємозв'язок "трьох чинників", названий у визначеному порядку, віртуально передбачає обов'язкову присутність категорії *когерентності* як свідчення чіткої цілеспрямованості, організованості та дисциплінованості креативної думки. Адже цей термін є антитезою термінові медичному – "інкогеренція" (від *ін…* і лат. cohaerentia – внутрішній зв'язок) – букв. втрата послідовного внутрішнього зв'язку, або "втрата послідовності думки,.." Інкогерентність – хаотичність

думки; когерентність – чітка, виважена упорядкованість думки. Застосування терміна "когерентність" у мистецтвознавстві й, особливо, у літературознавстві, значно наблизить інтерпретацію тексту до розкриття внутрішньої полісемантичності образного слова, полегшить розв'язання проблеми сучасного дослідження комунікативності творів мистецтва та літератури.

Зокрема, Р. Яусс переконаний, що історія літератури – це "діалектичний процес, в якому *взаємодія* між *твором і реципієнтом відбувається за посередництва літературної комунікації"* [16, с. 37]. Учений наголошує, що поняття "*рецепція*" варто тлумачити у подвійному сенсі – *як прийняття* (або *присвоєння*) і водночас як *обмін"*. Р. Інґарден висловив свій погляд на поняття "рецепція", побудований на підставі власних вражень од скульптурного образу Венери Мілоської: "…ми входимо в зали Лувру і раптом перед нами відкривається перспектива на ряд залів, а в глибині, на темному тлі, *вивищується у своїй надзвичайній стрункості й чарівності білосніжна Венера Мілоська*". Але захоплення від першого погляду на твір мистецтва раптово згасає. Закрадається сумнів: "Чи не просто кусок каменю, оформлений особливим чином, це те, що нам подобається, до чого стосується наше захоплення?" Адже "*те*, що цей кусок каменю є *твір* художника, не змінює, як нам уявляється, факту його реальності, і *не заперечує того*, що *те*, що нам подобається, ми *можемо пізнавати з чисто дослідницькою метою*, наприклад, для вимірювання окремих пропорцій скульптури, для встановлення стану поверхні мармуру…" [6, с. 110–114–115]. *Роман Інґарден навів на думку, що рецепція твору мистецтва залежить від налаштованості реципієнта: можна насолоджуватись особливою красою, а можна прагматично дивитись на явище мистецтва як на кусок мармуру*... Від особистого підходу реципієнта до інтерпретації мистецького явища повністю залежить та інформація, яку він схоче сприйняти: "Хто з нас бував у Парижі і зблизька оглядав кусок мармуру, що зветься "Венера Мілоська", той знає, що *він має різні властивості, які не лише не беруться до уваги під час естетичного переживання*, але, помимо того, *явно йдуть на шкоду*, внаслідок чого ми схильні *не помічати їх*: наприклад, якась *темна плямка на носі* Венери, яка заважає естетично сприймати його форму, чи також *усякі нерівності, заглибини на грудях* і т. д. *В естетичному переживанні ми не зауважуємо цих деталей на камені, поводимось так, немов би не бачимо їх, більше того, ми чинимо так, немов бачимо форму носа в однаковому кольорі, немов би поверхня грудей була гладенькою, із заповненими заглибинами, що груди гарно створені (без пошкодження, яке фактично є на камені)* і т. д. "В думці" чи навіть у конкретній уяві, викликаній спостереженням, ми *досотворюємо* такі подробиці предмету, які грають позитивну роль при досягненні optimum можливого в даному випадку естетичного "враження", – точніше, *подробиці, що подають такий образ предмета, об'єкта нашого естетичного чуття, який найповніше виражає естетичні вартості, що в даних умовах можуть проявитися in concreto"* [6, с. 110–119–120].

"Емоція, викликана збуджуючою нас якістю чи так званим (когерентним. – *Р. К.*) «образом», і вміщуюча в собі разом із тим *момент* (когерентності. – *Р. К.*) як *пристрасного бажання*, *устремління чуттєво-безпосередньо насититись* даною якістю, веде до того, що з естетичної спрямованості на деякі існуючі або такі, що можуть існувати *факти* в реальному світі ми переходимо до напрямку *наочно-дане спілкування з якісними образами"* [6, с. 131]. І, навпаки, милуючись красою Венери Мілоської, чимало реципієнтів звертають на неї особливу увагу як на *безруку жінку.*

Скульптурні твори – "Лаокоон" та "Венера Мілоська" у XIX–XX століттях стали метафоричними прообразами літературних та малярських творів: Іван Франко інтерпретує скульптуру як живописну картину – у повісті "Boa Constrictor". Змій-полоз, що немилосердно вичавлює останні життєві соки зі своєї жертви, – це образ нафтового магната-капіталіста Германа Ґольдкремера, який визискує нещасних ріпників на промислах у Бориславі; певні ремінісценції скульптурної композиції "Лаокоона" спостерігаємо й у картині Іллі Рєпіна "Бурлаки на Волзі" (1871), яка за ідеєю близька до повісті І. Франка. Співчутлива українська душа молодого студента, який ще тоді й не закінчив навчання в Академії мистецтв, здригнулася, коли він побачив жахливу картину – група обдертих, нещасних людей, запряжених, мов худоба, тягне за собою баржу по Неві, берегом якої прогулюються гарно одягнуті, ситі пани. Наступного року (1870) І. Рєпін, і ще двоє художників, їдуть на Волгу, де вивчають каторжну працю волзьких страждальців, перебуваючи в їхньому середовищі.

Ілля Рєпін уважно придивлявся до бурлаків, замальовував їхні портрети у різних ситуаціях їхнього невеселого буття: як вони відпочивають, як харчуються, як сплять просто неба, як прокидаються і готуються знову запрягтися у лямки… Під пресом такої щоденної праці не всі витримують тривале фізичне та психологічне перевантаження, у першому ряду – трійка найвитриваліших, загартованих, мужніх бурлак, вони вийшли з-під пензля художника, маючи на обличчях почуття гідності, а центральна постать картини – Канін, розстрижений священик і філософ. Про цю людину І. Рєпін згадує: "*Як дивно у нього пов'язана ганчіркою голова, як закучерявилось волосся до шиї, а головне – колір його обличчя! Щось у ньому східне, прадавнє… а ось очі, очі! Яка глибина погляду!"* Невеселий, з похиленими вперед постатями, гурт своєю приреченістю нагадує людей, що стали жертвами змія-полоза у "Лаокооні": грубі лямки, немов удави, з невимовною силою болісно впилися у тіло, стискають груди, аж важко дихати… Виснажлива праця висмоктує останні сили, щодня, щогодини… Ідея лаокоонізму когерентно присутня у цьому творі. Хоча російський мистецтвознавець В. Стасов писав, що бурлаки у картині Іллі Рєпіна виглядають не лише пригнобленими й нещасними, бо душа їхня неподатлива, співає "Дубинушку" у той час, коли "*лямки впиваються у тіло, і важка дорога знову тягнеться – по пісках, по кущах, по болотах…"* [2, с. 159]. "*Який, одначе, жах, – писав І. Рєпін, – люди замість худоби запряжені"*, на його картині –

поневолена Росія встала на весь зріст, зі своєю *змііною підступною жорстокістю*, зі своєю невимовною тугою за вільним і світлим життям… [2, с. 160].

"*Лаокоонізм*" російської імперської політики щодо власного народу, й усіх, без винятку, сусідніх народів відображений у картинах митців свого часу, повертає нас знову до інґарденівського тлумачення рецепції мистецького твору: тут усе залежить від рівня духовного розвитку реципієнта і його екзистенційних інтересів (когерентність образу таким способом набуває чітко окреслених маркерів!), – хтось милується мужністю та душевною витривалістю древніх греків, відображеною у геніальній скульптурі, а хтось у "Лаокооні" бачить змііний спосіб влади – бачить *спосіб* такого щільного обплутування людини, щоб вона й писнути не могла у смертельних обіймах, а перед світом тиранічна імперія видає *лаокоонізм за братерські міцні обійми*, якими вона "щиросердечно" обплутала й таким чином "навєкі сплотіла" незчисленне число народів…

На думку М. Бахтіна, "гуманітарні науки – науки про людину та її специфіку, *а не про безголосу річ і природне явище.* Людина у її людській специфіці *завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст (хоча б потенційний)*. Там, де вивчають людину поза текстом і незалежно від нього, це вже не гуманітарні науки (анатомія і фізіологія людини тощо). Людський вчинок є потенційним текстом і *може бути зрозумілим* (як людський вчинок, а не фізичне явище) *тільки у діялогічному контексті свого часу* (як репліка, як смислова позиція, як система мотивів)" [3, с. 418]. У світлі Бахтінової філософії драматичну поему Лесі Українки "Бояриня" можна інтерпретувати як мистецьку річ, створену у діалогічному контексті того часу, у якому Україна вже чітко бачила, що її чекає трагічна доля "Лаокоона". Маркери когерентності художнього образу в цьому контексті набувають жахітливого суспільного забарвлення.

Інформаційна природа мистецького явища вказує на "характерний спосіб існування літературного твору і разом з тим на *його зв'язок як з автором, так і з читачем і, нарешті,* вказує на *його ставлення до реального світу"* [6, с. 156]. Дослідник переконаний, що літературне мистецтво, яке належить до *сфери дійсності,* за своєю структурою та буттєвою основою є чисто *інтенціональним* (від лат. intentio – прагнення, намір) – його твори відзначаються ідейною спрямованістю свідомості, волі й почуття на формування інформації про залежність буття від соціальних, історичних, культурних обставин, від міжособистісних та міжнародних відносин. Образ важкої, страшної *Змори* у драматичній поемі Лесі Українки когерентний з образом старогрецької скульптури "Лаокоон".

Драматична поема Лесі Українки "Бояриня" вже у початковій ремарці актуалізує інформацію про два різні некогерентні антагоністичні світи, два контрастні уклади народного буття: "Через садок до рундука ідуть Перебійний і Степан, молодий парубок у московському боярському вбранні, хоча з обличчя йому видко одразу, що він не москаль". Степанові дуже сподобалася головна героїня твору – гонорова дівчина Оксана, що зростала в українському середовищі, серед

рідних людей, серед щирого, привітного, ласкавого слова. Вона не відразу схвально ставиться до відвертих залицянь молодого боярина. Оправдовуючи свою дещо зухвалу поведінку, парубок мовить слова, з яких одразу проглядає імперський лаокоонізм: "А я ж як в'язень, що на час короткий / З темниці вирвався і має хутко / З веселим світом знову попрощатись…" Оксана оправдовує своє холодно-розважливе ставлення до заміжжя, ведучи метафоричну розмову про "квітку", яку підстерігають "паничі", ждучи, "щоб краще розцвілася"… Степан, знаючи, що у цілій Московщині ніколи не знайде такої квітки, каже: "Мені була б не для забави квітка, / я бачу в ній життя і волі образ / І краю рідного красу. Для мене / куточок той, де б посадив я квітку, / здавався б цілим світом…Я забув, / що ти живеш на волі, що для тебе / привабного нема нічого там, / де я живу, і навіть буть не може…" [11, с. 11]. На що Оксана відповідає: "Ти наче думаєш, що я вже справді / якась ростина, що в мені немає / ні серця, ні душі…" Врешті-решт молодята знаходять спільну мову, дівчина погоджується, щоб завтра ж парубок прислав до неї старостів. Але тепер вже Степана мучать сумніви, чи буде його обраниця щасливою, вийшовши заміж за нього, – "Що тільки дам тобі я на чужині / замість веселощів рідного краю? / Своє кохання вірне, більш нічого…" [11, с. 12]. Врешті боярин заявляє: "Мені тепер здається, що нігде / на цілім світі вже нема чужини, / поки ми вдвох з тобою" [11, с.13].

Обґрунтовуючи поняття *абсолютна інформація* і *розподілена інформація* Л. Бріллюен висловлює міркування про потребу їх розмежування, виходячи із проблеми так званої *надлишкової інформації* [4, с. 345]. А. Моль висловив цікаве припущення про співвідношення копії та оригіналу в естетичному вимірі: копія змушує нас по-новому бачити оригінал і служить асимптотичним ідеалом функцій творів мистецтва в людському суспільстві і якщо цей ідеал стане досяжним, тоді стане нормативним таке твердження: в будь-якому місці і в будь-який час будь-яка просторова чи часова форма повинна бути до послуг будь-кого [11, с. 50]. Отже, виникає ще один маркер когерентності образу – його здатність творити копію у свідомості реципієнта. Художній образ, за нашим припущенням, може вдаватися до "клонування" таких копій при пошукові ідеалу, що ілюструємо у роздумах Оксани Перебійної. Закоханій дівчині починає здаватися надуманою проблема чужини: "хіба ж то вже така чужа країна? / Та-ж віра там однакова, і мову / я наче трохи тямлю, як говорять". Степан переконує дівчину: "Та мови вже-ж навчитися не довго… / Ну, ніби трохи тверда… Та дарма! / Оксаночка у мене розумниця,– / всього навчиться" [11, с. 14][1].

---

[1] Вийшовши заміж, Оксана потрапляє у Москву, де відразу ж на кожному кроці на неї чигають несподівані повідомлення про химерні звичаї, традиції… Мати Степанова, щоб невістка поволі оговталась від переїзду з України в Московщину, щоби звикла до нового життя у незвичній обстановці, намагається на перших порах дотримуватись українського стилю буття: жінки повертаються з церкви додому, прибраного по-святковому, одягнуті по-українськи,– «мати в намітці і в темній сукні з широким виложистим коміром. Оксана

в кораблику, в шнурівці та в кунтуші». Але, вже із першого домашнього діалогу між свекрухою та невісткою молодиця отримує інформацію, яка жорстко регламентує місце жінки у московському побуті: – московські будинки розраховані на те, щоби жінки перебували у верхній частині, у теремі. Стара, немічна, втомлена свекруха не має сил дибуляти по крутих східцях нагору. Невістка радить поставити матері ліжко в нижній частині будинку, але та з острахом відразу відмовляється від цього: "Ой ні, голубонько, нехай вже там, / у теремі… Тут на Москві не звичай, / щоб жінка мешкала на долі. Скажуть: / Ото, стара, а звичаю не тямить!" [11, с. 15]. Оксана каже, що "Ви ж не в тутешніх звичаях зросли". Нова порція інформації свекрухи ще більше приголомшила невістку: "Вони, Оксанко, не питають / хто як там зріс… Адже ми тута зайди, – / з вовками жий, по-вовчи й вий… […] Сьогодні в церкві / що шепоту було навколо нас: / "Черкашенки! хохлуши! […] Дивно їм / на наше вбрання. Тут жінки, зап'яті, / а ми бач не вкриваємо обличча". На що Оксана запитує: "Чи ми ж туркені?" – "Хай Господь боронить! / Воно ж пак і московки не туркені, / а так чомусь ото в них повелося. / Та вже ж, як ти бояриня московська, / неначе б то воно тобі й годиться / вбіратися по іхньому" [11, с. 16]. Оксана, після короткого мовчання, – "І навіщо / Степан убрався в те боярське фантя? / От як стояв зо мною під вінцем / у кармазиновім жупані, мамо, / ото був…» Мати: «проте ж не можна, дочко, / йому царського нехтувати вбрання […] Степан же й на царські беседи ходить, / і в думу і в приказ" – "Хіба ж то сором, / якби він по-козацькому вібрався?"– "Не то що сором.. От чудна ти, доню, / уже ж таки твій чоловік боярин, / а не козак, чи ти ж не розумієш?»; згодом Оксана довідується: – що жінкам не можна бачиться з чужими чоловіками, тому, побачивши, що чужі йдуть, треба мерщій тікати по сходах нагору, в терем… Дивується Оксана: "Чого се, хай Бог милує, тікати, / як від татар?" – "Нема тут звичаю з чоловіками / жіноцтву перебувати при беседі»; у теремі нудьгує самітна молодша сестра Степанова Ганна. Оксана дивується, що така молоденька енергійна дівчина не йде нікуди весь день з дому. Ганна повідомляє, що «Самій не можна по Москві ходити» […] «…не звичай» Якщо вона й пішла б з кимось до своїх ровесниць, то з ними нецікаво, бо "…що мені бояришні ті скажуть? / Сидять по теремах, от як і я, / не бачать світа. Що з їх за веселість?" [11, с. 20]. Молоді дівчата тут не можуть навіть вкупі вийти кудись на природу, «в гай, над річку / та заспівали б. Я бувало дома / годинки в хаті не просижу святом». Ганна й не знає, як на Україні молодь вільно гуляє… Потім виявляється, що Ганна вже й заручена за царського стрільця, але їм і бачитись не можна до весілля, і не розмовляють ніколи, бо сватала їх сваха… Степан, коли прийшли до нього в гості московські бояри, просить Оксану швидше одягтися "в московське вбрання", бо вона має зійти вниз, і почастувати гостей медом, вклонившись, а "боярин поцілує / тебе в уста…" [11, с. 24]. Оксана навідріз відмовляється від такого поцілунку, але Степан застерігає: "ти не знаєш, / які тут люде мстиві…/ Старий боярин – думний дяк, він має силу,як не вийдеш – за зневагу він оклепає нас перед царем, /а там уже готове "слово й діло" [11, с. 20]. Оксана (з жахом) "Степане, та куди ж се ми попались? / Та се ж якась неволя бусурменська?" Степан сумно відповідає: "Я й не казав тобі, що тута воля. / Та якби ми не гнули тута спини, / то на Україні либонь зігнули б / у три погибелі родину нашу / московські воєводи… Ось ти мліеш / з огиди, що тебе якийсь там дід / торкне губами, а як я повинен / "холопом Стьопкою" себе взивати / та руки цілувати як невільник, / то се нічого? [11, с. 25]. Стара мати просить Оксану: "Вийди, доню, / голубонько! І я тебе прошу! / Не дай мені старій на очі бачить / Степанової згуби!" Ганна теж з

тривогою просить: “Ой сестричко! / як би ти знала, що за лютий дід / отой боярин!.. Я тебе благаю! / Сестриченько! не згуби ж ти нас!” (ридаючи, кидається до Оксани)” (Оксана, бліда як смерть, здіймає з голови кораблика)… [11, с. 26]. У Москві – скрізь дикість, підступність, тиранія… Інкогерентність типів суспільного образу, актуалізація внутрішнього конфлікту у зовнішньому прояві – ось головні ознаки маркерів когерентності мистецького явища у визначеному тексті. У третій частині своєї драматичної поеми Леся Українка вже не експлікує побутовий рівень ординських звичаїв та міжособистісних стосунків, а подає таємну інформацію про міжнародні відносини, яка виливається у діалозі Степана з козаком, що прибув з України. Ця інформація настільки страшна і таємна, що боярин і козак, весь час озираючись на різні боки у порожній кімнаті, тихенько шепчуться про ті великі кривди, що їх чинять на Україні московські посіпаки: “Та там такі напасті, що крий Боже! / І просвітку нікому не дають… […] Все нам в очі / Тією присягою тичуть… […] Чому ж вони самі забули Бога?!” [11, с. 26]. Козаки не хочуть присяги ламати, але “нехай же цар нас оборонить / від тої галичі” – каже гість з України. На що Степан відповідає, що це складна справа, бо цар мусить когось тримати на Україні для нагляду, “а всі ті воєводи / один від одного не ліпші. Звісно, / за ними й інші всі порозпускались…” Козак каже, що могли б послати з Москви когось із українців, що цареві вірно служать і рідні звичаї знають і вміють шанувати… От хоча б тебе, Степане. Але Степан запевняє козака, що “нам не вірять […] Надовго українцв нікуди не посилають – так, часом, / не надовго послами посилають, / і не самих, а вкупі з москалями… / Щоб воєводами ж настановити, / того не буде й зроду!” “Навіть ті з козаків, що у царя були у великій довірі, то й тих не минула гірка доля, як лиш хтось наклепав на них”. Виявляється, вже у давні часи було прислів’я “Москва сльозам не вірить” [11, с. 27]. І врешті, Степан подає маленьку надію, що він, як буде у царя “на малій бєсєді”, то спробує замовити слово за своїх земляків… Але то можливе за умови, що цар буде під чаркою, “то може / я догожу йому, він часом любить / пісень “черкаских” слухати та жартів, / та всяких теревенів не без того, / що й тропака звелить потанцювати”. Козак щиро дивується: – “Ото! Хіба ти в нього пахоля?” Врешті Степан бере від козака “супліку” з печатками, приготовлену цареві, а гість щиро каже: “Хай Бог тобі поможе! Не минути / розливу крови братньої, як тілько / супліка сяя марна буде” [11, с. 29]. Оксана почула про татар на Україні й каже: “Татари там… татари й тут… […] А щож? Хіба-ж я тут не як татарка / сижу в неволі? Ти хіба не ходиш / під ноги слатися своєму пану / мов ханові? Скрізь палі, канчуки…/ холопів продають…» Степан виправдовується: “Тут віра християнська”. Оксана: “Тілько ж віра! / Та й то… прийду до церкви – прости Боже!– / я тут і служби щось не пізнаю: / заводять якось, хто зна й по якому… […] Тай осоружна-ж ся мені Москва!”.

Страждальний зойк боярині-українки, що вирвався з-під самого її серця – “скажи, мій любий, / чи довго нам ще мучитися так?” – століттями лунав на просторах України, як стогін жертви, призначеної на загибель у кільцях немилосердного удава… [11, с. 31]. Чим далі, тим гірше. Після зустрічі з козаком, Степанові всюди ввижається хиже таємне око царського опричника. Він забороняє дружині будь-який зв’язок з Україною. Оксана не може послати рідним бодай маленького листа, бо Степан і його рідні жахаються, що за їхнім домом шпигують, наглядають…як, крий боже, перехоплять, то й на дибу можуть узяти… А там, такі кати, що з кого хоч душу витрясуть за необхідну їм інформацію, правдиву чи повну маячню… Від таких обставин Оксана впадає у відчай – “Я гину, в’яну, жити так не можу!” [11, с. 35]. Козак, що приїжджав до Сепана з листом до царя,

У повісті Івана Франка "Boa constrictor" Герман Ґольдкремер *не має ані краплини співчуття до жертви змія-душителя…* Він придбав собі аж дві однакові живописні картини, щоби мати змогу в двох комфортних своїх будинках *втішатись і насолоджуватись майстерністю змія, його природнім умінням чинити з жертвою усе, що йому тільки заманеться, втішався передсмертним жахом та повною каталепсією невинної жертви…* Ці картини надихали його *істоту* до лаокоонізму, до уподібнення себе, своїх думок, і своїх вчинків жахливому й немилосердному характерові *Boa…* Маркер когерентності художнього образу не завжди експлікують у конкретному образі-персонажі. У драматичній поемі Лесі Українки на сцені такий герой відсутній. Але його присутністю напоєна уся *інформація* про *душогубну* московську владу, від царя аж до дрібних посіпак. Зміїним духом просякнуті звичаї й традиції. Вражає глибока продуманість кожної деталі у тексті: *перша частина* – дихає на повні груди чистим повітрям свободи, ніхто за ніким не підглядає, не нишпорить, не підслуховує, не доносить… У ставленні до молодого покоління немає жодного приниження, немає тюремних ув'язнень під домашнім арештом, немає заборони жодних вчинків, що не виходять за межу прийнятої на Вкраїні народної етики й моралі. Дівчата, мов квіточки, розквітають

передав листа й Оксані від її подруг по церковному братству. Вони просили грошової пожертви на святу справу боротьби за визволення України, але чоловік категорично заборонив посилати гроші, бо царські нишпорки обов'язково довідаються, тоді їхній сім'ї загрожує смертельна небезпека. Оксана дуже важко пережила і відмову послати грошей, і, навіть, подати вісточку про себе… Коли ж вона несподівано важко захворіла, і німець-лікар сказав, що причина хвороби – ностальгія (*туга за рідним краєм*), Степан вирішив повезти її до Київських святинь та до рідних місць, мотивуючи своє рішення, що "Цар пустить. Вже тепера на Вкраїні утихомирилося" [11, с. 43]. Оксана гостро відповіла: "Як ти кажеш? / Утихомирилось? Зломилась воля, / Україна лягла Москві під ноги, / се мир по твоєму – ота руїна?.." [11, с. 44]. Чоловікові дивно, що дружина, яка так палко любила свій рідний край, тепер несподівано відмовляється їхати на Вкраїну. Хвора жінка запально відповідає: "А я дивую, ти з яким лицем / збіраєшся з'явитись на Вкраїні! / Сидів-сидів у запічку московськім, / поки лилася кров, поки змагання / велося за життя там на Вкраїні,– / тепер, як, "втихомирилось", ти їдеш / того ясного сонця заживати, / що не дістали руки загребущі, / та гаєм недопаленим втішатись. / На пожарині хочеш подивитись, / чи там широко розлилися ріки / від сліз та крові?..." [11, с. 44].

Після гарячої суперечки, обоє погоджуються, що "Ми варті одно одного. Боялись / розливу крові, і татар, і диби / і кривоприсяги й шпигів московських, / а тілько не подумали, що буде, / як все утихомириться… Степане, дай руку! […] (дивиться на свою й Степанову руки) От, здається, руки чисті, / проте все мариться, що їх покрила / не кров, а так… немов якась іржа… / як на старих шаблях буває, знаєш?" [11, с. 45]. Степан намагається заспокоїти себе й дружину, поглянути на ситуацію дещо по-іншому: "Та й що картатися словами, люба? / Нас доля так уже картала тяжко, / Хто кров із ран теряв, а ми із серця. / Хто засланий, в тюрму замкнутий був, / а ми несли кайдани невидимі. / Хто мав хвилини щастя в боротьбі / а нас важка, страшна душила змора, / і нам не вділено було снаги / ту змору подолати…" [11, с. 47].

під ласкавим українським сонцем: активно беруть участь у церковному братстві, співають у церковному хорі, на вулиці, на весіллях, на вечорницях, – скрізь, де огортає людину радість життя, де можна співати, танцювати, розмовляти, жартувати з молодими парубками, але лиш тими, що їм дорога власна честь та гідність, як і честь та гідність дівчини. Головна героїня, дівчина Оксана, перебуває при чоловічій розмові, але ніхто не ставить їй жорсткої заборони, не виганяє до іншого приміщення. Леся Українка вклала в уста дівчини розмову про метафоричний образ квітки, що розквітає, стаючи привабою для молодих паничів. Цей образ запам'ятовується ще й тим, що дівчина й справді дуже любить квіти, доглядає, поливає їх у садку. *У другій частині драматичної поеми* – українську квітку пересадили у московське багно, яке випаровує зі свого нутра неймовірно ядучі хмари, що осідають смертельним попелом на пелюстках живих квіток… У своєму московському періоді життя образ Оксани-боярині поступово накладається на образ Венери Мілоської, тої *безрукої жінки, що не має способів, щоби опиратися* – супроти тупої сили *ординських звичаїв,* що постійно топтали честь і гідність як чоловіка, так і жінки, а також дівчини, сестри Степанової, та його матері. Душу Оксани шматувало повне безсилля у мріях щось зарадити й протиставити цій задушливій атмосфері… *І квітка зів'яла*… Художній образ містить інформаційну домінанту, яку експліковано в емоційному просторі, що й забезпечує чітку когерентну межу, за якою – безмежне поле фантазії реципієнта. Сучасний глядач (читач) не може справедливо оцінити подій, що відбувалися у ті далекі часи, але інформаційні маркери-аргументи когерентного образу викликають абсолютну довіру до авторської інтенції, тому вражають реципієнта правдивістю майстерно змальованих драматичних колізій.

Вчені схиляються до думки, що "*вивчати мистецтво треба через його власний досвід, через історію естетичної практики,* котра – як *продукування, рецепція й комунікація* – лежить в основі будь-яких мистецьких маніфестів" [16, с. 37–38]. Проблема дослідження інформаційної природи мистецького явища цілковито вписується у досвід естетичної практики через формулу когерентності (взаємовпливу, взаємозалежності) названої тріади. Концепт когерентності мистецького образу якраз і ставить перед собою мету: *вивчати мистецтво через його власний досвід, через історію естетичної практики, через інформаційну природу мистецького явища.* Р. Інгарден порушує проблему про *вартісність* інформації твору мистецтва: дехто вважає, що "…в якості головної поради при створенні творів мистецтва потрібно прийняти вимогу отримання якнайбільшої схожості зображуваного предмета з "моделлю" – з яким-небудь індивідуальним предметом у "природі". У зв'язку з цим неодноразово встановлювалось головне мірило вартості твору мистецтва: він є тим "кращим" (вартіснішим), чим *більше схожим* зображений у мистецтві предмет з відповідним йому дійсним предметом. Це відома точка зору всякого "натуралізму" в мистецтві – як "класичного", так і "літературного". Що ця вимога може мати сенс лиш у тих видах мистецтва, в яких існують "зображені

предмети", що, отже, *ні в чистій музиці, ні в архітектурі* цієї вимоги не можна дотримуватися,– це інше питання, яке, однак, не можна лишати поза увагою при розгляді того положення, що питання про вартість твору мистецтва взагалі *вирішує* ступінь "істинності", відповідно "схожості" з об'єктами дійсного світу, бо в такому разі усяке "необразотворче" мистецтво не повинне було б за своєю сутністю бути вартістю" [6, с. 190]. Образний світ драматичної поеми Лесі Українки "Бояриня" ніби й недосяжний для порівняння на схожість до правди для реципієнта XXI ст. Адже з того часу людське суспільство настільки змінилось, що немов би й неможливо у наш час знайти "позахудожній предмет", що засвідчував би свою когерентність з обставинами часів московських думних дяків. Адже Москва давно вже не дерев'яна, а *бєлокаменная*, давно вже люди у ній їздять не кіньми, а під землею (метро), літають у небі (літаками), освоюють позаземні простори (ракетами)… Одна біда – техніка дуже далеко вирвалася наперед, а ставлення до звичайної людини – залишилося на рівні епохи думних дяків… А це означає, що, якщо добре подумати, то можна порівнювати сюжет "Боярині" із "позахудожнім предметом", досліджуючи правдивість Лесиного пера, і тоді реципієнт не вийде за межі когерентного поля.

Мистецтво – це аксіологічне явище, у якому існує переконливо вражаюче вираження душі творця. Щодо відмінності між творами мистецтва, то, – як вважає Р. Інґарден, – "архітектурний твір мистецтва є посеред усіх творів мистецтва творінням, найбільше *заснованим на умовиводі* і водночас маючи в собі естетично вартісні й виражальні моменти, – творінням, втілюючим у собі прояви *емоційно-захоплюючих* елементів людської душі". Цікаво, що архітектура творить реалістичне, прикладне мистецтво, в якому існує гармонія пропорцій, ліній, барв, інтер'єрної акустики… Може, тому *архітектура* є поряд з *музикою*, ймовірно, найбільш *людським* мистецтвом власне тому, що в ній передається *в усій повноті душа людини* і водночас *переважає* елемент *логічної конструкції* тісно зв'язаних між собою якісних та емоційних моментів. Архітектура цікава тим, що вона *виражає людину* не через *відтворення* її індивідуальних *доль та змісту її переживань* – як це робить література, скульптура і до певної міри живопис, – а так, як робить музика, шляхом *вираження* її основної психічної *структури* та її способу тілесного життя, її конструктивно-інтелектуальних й естетично-сприймаючих духовних *здібностей.* Певною мірою – якраз через структурно-композиційні стильові властивості своїх творів – так чинить література, скульптура, живопис. Але в цих мистецтвах *відтворюючий* елемент, елемент зображеного світу, що відтворює людину шляхом її "зображення", не можна усунути, бо це не відповідало б сутності цих мистецтв. Повне його усунення відбувається лиш в архітектурі та в абсолютній музиці". Тому архітектура є – поряд з чистою, абсолютною музикою – найбільш *творчим* мистецтвом порівняно з літературою, живописом та скульптурою, в яких *відтворюючий* елемент грає значну роль у сфері всього того, що в творах цих мистецтв складає *уявлюваний предмет*" [6, с. 247]. Але, погоджуючись із Р. Інґарденом,

нагадаємо такий факт: "Перед тим, як у Рєпіна виникла ідея написати картину "Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 року", що з'явилася рівно через 300 років після події, що лягла в основу твору – "якось у Москві, – розповідав сам художник, – у 1881 році, я почув нову річ Римського-Корсакова "*Помста*". Вона зробила на мене незабутнє враження. Ці звуки *заволоділи мною, і я подумав, а чи не можна втілити у живописі той настрій, який склався у мене під впливом цієї музики? Я згадав про царя Івана* […] Я працював як *заворожений. Часом мені ставало страшно. Я відвертався від цієї картини, ховав її. Але щось гнало мене до цієї картини, і я працював над нею".* Звуки музики викликали візуальний образ в уяві І. Рєпіна і він "зобразив грізного царя Івана IV у мить страшного душевного потрясіння". Колорит картини "Іван Грозний" – тривожний, мерехтливий, кривавo-червоний – супроводжує інформацію про жорстоку драму, що розгортається просто перед очима глядача[1].

Інформаційна природа мистецького явища найпереконливіше проявляється у його *логічній або, ширше, пізнавальній істинності (правдивості).* Насамперед, будь-який реципієнт твору мистецтва схильний визначати його *правдивість,* яку здебільшого розуміє як *правдоподібність* або *схожість.* Це переважно стосується *зображальних мистецтв – живопису, скульптури.* Глядач хоче бачити у цих творах якнайточнішу інформацію про об'єкт, зображений митцем. У загальнішому сенсі *правдоподібна інформація* може стосуватися художньої літератури, деяких музичних творів, театральних вистав, пантоміми, кінофільмів тощо. У всіх випадках інформаційний когерентний простір мистецького явища ґрунтується на ступені його відповідності тому (позахудожньому) об'єктові, який творить основу художнього образу. Реципієнт оцінює присутність у мистецькому творі когерентності *зображеного у творі* з тим, що існує поза цим твором, у *позахудожній дійсності* [6, с. 95].

Інформаційна когерентність мистецького явища у картині І. Рєпіна "Іван Грозний убиває свого сина Івана» має цікаву ознаку, за якою реципієнт не може оцінити портретної схожості образів, але його (реципієнта) вражає *правдоподібність*

---

[1] Ілля Рєпін був справжнім генієм психологічного портрету, він дуже тонко передава на полотні внутрішні пережиття людини: веселий регіт запорожців, стражденну втому бурлаків, а також раптові переміни обличчя царя-убивці: "обличчя, на якому палав нестримний, сліпий гнів, у нападі якого царевичу був завданий смертельний удар посохом", раптово "блиснуло усвідомленням непоправності вчиненого", аж після цього настає психологічний злам – "божевільний, майже тваринний жах", і, врешті-решт, – каяття!… "Страшне і водночас жалюгідне у своїй розгубленості й застиглості обличчя царя-убивці"… Враження від картини були настільки сильними, що один із відвідувачів галереї М. Третьякова (Абрам Балашов), не витримав нервового напруження від споглядання жахливого видовища, кинувся до картини й порізав її ножем у кількох місцях. [Див.: Беседы о живописи в школе / Т . В. Юрова, А. И. Жарков: И. Е. Репин. – Москва : Искусство, 1966. – с. 49, 50].

викривленої гримаси перекошеного від жаху обличчя жорстокого тирана, який у приступі афекту несподівано ударив по голові своїм важким царським посохом рідного сина. Той окривавлений посох лежить на підлозі як свідок правдивості неймовірного злочину. Цю деталь мистецького твору зазвичай малювали на своїх картинах російські художники як атрибут тоталітарної влади. Згадаймо портрет Івана Грозного на повен зріст, створений В. Васнєцовим, де грізний посох у руках самодержця стирчить уздовж постаті царя і створює ілюзію її незвичайної висоти, хоч вона й так неприродно видовжена, бо художник обрав низький горизонт свого погляду на об'єкт зображення. Тиран дивиться на глядача зверхньо, ніби знехотя повернувши свою горду голову, а на устах його замерзла цілковита зневага до *подлих міра сєго…* до тих, хто репрезентує позахудожню дійсність, до тих, уявних – зате ж когерентних... Твір Іллі Рєпіна прославив художника силою свого емоційного та інформаційного впливу. У цьому зв'язку варто розглядати твори мистецтва як *своєрідний концентратор енергії, як джерело своєрідної сили, здатне потужно впливати на глядача або читача.* Але існує застереження, що вплив цей може бути розмаїтим: *"естетичним, пропагандистським, переконуючим, моральним або й шкідливим* і т. д." [6, с. 110]. Зокрема, зображення Івана Грозного у зразках І. Рєпіна та В. Васнєцова глядач сприймає по-різному, бо ж інформаційна природа кожного з цих творів – різна. Взагалі, правдивість і сила впливу – когерентні. Р. Інґарден вважає, що "твір мистецтва правдивий власне *тим,* що він *містить у собі цю особливу силу впливу"* [6, с. 111][1]. М. Водовозов стверджує правду про звірства царя: буцімто, сам Іван Грозний каявся у тексті заповіту, складеному в критичну хвилю свого життя (1572 р.), й переживав страшні докори сумління за всі безневинні криваві жертви, вчинені ним самим та за його наказом: *"Се аз многогрешный и худый раб божий Иоанн, пишу сие исповедование, своим целым разумом… Душою убо осквернен есмь и телом окалях* […] *якоже к мирнем гражданем привед, и багряницею светлости и златоблещанием предахся умом, и в разбойники впадох мысленныя и чувственныя, помыслом и делом* […] *но аще и жив, но богу скареднеми своими делы паче мертвеца смерднейший и гнуснейший"*[2].

Новела Олеся Гончара "Полігон" (Історія однієї любові), що є складовою роману у новелах "Тронка" [5], – когерентна із нашими думками щодо проблеми інформаційної природи мистецького явища. Цьому посприяла майстерність письменницького пера, під яким народилися переконливі образи, когерентні із

---

[1] Письменник В. Гаршин, що позував І. Рєпіну для образу вмираючого царевича, передав своє враження від написаної картини: "Уявіть собі Грозного, з якого зіскочив цар, зіскочив Грозний, тиран, володар, – нічого цього нема, перед тобою вибитий із сідла звір, який під впливом страшного удару на хвилину став людиною" [Беседы о живописи в школе / Т. В. Юрова, А. И. Жарков: И. Е. Репин. – Москва : Искусство, 1966. – С.49].

[2] Див.: Воджовозов Н. История древней русской литературы. – Москва : Просвещение, 1972. – С. 268.

сучасним невпинним технічним прогресом, на жаль, прогресом не в галузі культури й мистецтва, а в галузі високих людиновбивчих технологій[1]. Ота інформація, закодована в означеннях – *безжиттєва, несправжня, примарна,* – образ частини української землі, яку ми звикли вважати *мирною* і найродючішою у світі… [2]

Когерентність образу визначає топонімічний маркер. Що пов'язує новелу Олеся Гончара "Полігон" із драматичною поемою "Бояриня" Лесі Українки? – На нашу думку те, що льотчика перед новим призначенням викликали у Москву. Як персонаж не намагався довести тамтешнім штабістам, що ще здатний літати в небі, але вони не змінили свого твердого рішення. Упертість та жорсткість чиновницького слова не далеко втекла від тих порядків, що царювали тут у часи боярські… Повертаючись в аеропорт автобусом, льотчик візуально познайомився з двома молоденькими дівчатами та одним хлопцем, що, посміхаючись, весь час звертали увагу на його високий форменний кашкет, який на голові Уралова

---

[1] Особливої уваги заслуговує у новелі образ радянського льотчика Уралова, що звик бачити світ із піднебесних висот, ширяючи там, мов птах, відчуваючи велике захоплення фігурами вищого пілотажу, які йому так майстерно вдавалося виконувати. Але несподівано життя повернулося до нього не найкращим своїм боком, і опустило його назавжди з піднебесся на грішну землю. Тепер інвертований образ льотчика постає у читацькій аперцепції начальником полігону і бачить схід та захід сонця, стоячи обома ногами на твердому ґрунті: [5, с. 214]. "Сонце зайшло, а відблиски неба ще живуть на стрілчастих блискучих ракетах, що, скільки зглянеш, височать по всьому степу, немов обеліски. Ні деревця, ні доріг, ні людського житла. Тільки степ та ракети […] Світ безгоміння й смутку, світ, що створений мовби на пересторогу людині. Тільки й порушують інколи тишу цих неоглядних просторів вибухи страшенної сили, бо все тут призначено для ударів, для влучань, для попадання у ціль. Безжиттєве, несправжнє, примарне усе тут: і біленькі реактивні винищувачі, що розпластано принишкли серед трав,– то все такі літаки, що з них вийнято душу і нікуди вони не полетять; і судно, що бовваніє на морі,– те судно нікуди не попливе; і чорні машини польових радіостанцій, що ген-ген темніють, розкидані по степу між ракетами, – вони так і темнітимуть день за днем на одному місці, бо вони несправжні; і самі ці обеліски-ракети – це тільки мішені, це тільки вміло поставлені кимось у цих безлюдних просторах макети бойових ракет" [5, с. 214–215].

[2] А вона ж тепер належить до "світу безгоміння й смутку", належить до світу, "що створений мовби на пересторогу людині", бо "тишу цих неоглядних просторів" раз за разом, удень і вночі, розпанахують "вибухи страшенної сили, бо все тут призначено для ударів, для влучань, для потрапляння у ціль"... Бракує ще додати статистику – тисячі поранених, безногих, безруких, контужених, загиблих українських воїнів, а також мирних людей, серед яких велика кількість дітей, старих бабусь і дідусів, і ми – захочемо ущипнути себе! Адже Олесь Гончар, ще в радянські часи, своїм письменницьким провидінням заглянув на кілька десятиліть уперед! Невже він побачив сучасне захоплення агресором частини території української незалежної держави? Невже образ полігону, який малював письменник у радянський час, *став прототипом справжнього полігону в XXI столітті? Адже те, що коїться щодень на сході України, загарбник використовує як безплатний полігон, на якому, в бойових умовах, постійно тренуються жорстокі людиновбивці*…

стирчав тепер як насмішка долі (бо який він вже тепер льотчик?). *У бездіалогічній сцені автобусного знайомства,* на тлі подій, що відбувалися із Лесиною бояриною, – тут *спостерігається кардинальна переміна, порівнюючи із неймовірною закритістю "дівочих польотів" у часи боярські та царські,* сучасні московські дівчата поводяться вільно, не остерігаючись потрапити під гарячу руку якогось "думського дяка". Коли льотчик, у якості пасажира, опинився у салоні лайнера: "три руки із-за бар'єра – дві жіночі й одна хлоп'яча – помахали йому, бажали щасливого польоту, ніби кажучи: "Не журись, льотчику, не опускай крил!" І подумалось тоді, *яку велику підтримку однією усмішкою чи помахом руки можуть подати людині ось у такому, як у нього, душевному стані зовсім не відомі люди, троє добрих сердець, троє душ, з якими ти, певне, назавжди розминешся в океані людства"* [5, с. 215].

І знову, повертаючи погляд у XXI століття, так чомусь запрагла душа, щоби раптом стало тихо в українському небі й на всій землі, щоби, як у новелі Олеся Гончара, московські хлопці й дівчата, мирні й усміхнені, помахали нам ручками, й побажали нашій державі "щасливого польоту!" Мистецьке явище тоді чогось варте, коли воно здатне творити *діахронну когерентність як спільне різночасово-сучасне* багатозначне інформаційне поле, здатне стосуватися різних критичних життєвих ситуацій в історичному вимірі.

Раптова зміна способу життя для Уралова обернулася ще одним болісним ударом – дружина навідріз відмовилася залишати квартиру з виглядом на море і поїхати з чоловіком на полігон, у "*якусь глухомань* […] Поїхав він сам. Борсуком жив у закутку полігонної казарми *з усміхненою Джокондою* на стіні, *до якої тільки й зверталась душа в хвилини розпуки й самотності"* [5, с. 217]. Тепер письменник творить діахронну когерентність образів *Джоконда/Уралов,* прокладає інформаційний зв'язок між середньовіччям та другою половиною XX століття, це стається завдяки могутньому гравітаційному полю всесвітньо відомої картини Леонардо да Вінчі. Вицвіла репродукція знаменитої картини на стіні військової казарми спонукає Уралова несподівано згадати, що й він має, хоч і невеличке, та все ж таки відношення до мистецтва: "А тебе – з неба, з польотів, де співала душа, *кинуто в пекучі оці кучугури, в задушливі чебреці, зарості колючок, що ними нібито, як настояти на горілці, хвороби якісь лікують… Небайдужий до малярства, Уралов і сам деколи потроху малював, етюди його вихрились барвами яскравими, палаючими, а тут і етюдник засох, припорошений пилом,* – Уралов терпіти не міг ці сіро-жовті пустельні тони, що оточували його. Вилинялість, *полігонна пустеля, піщані бархани, що тягнуться аж до крайнеба,– лише глянеш на них, одразу так тоскно стає, завив би вовком"* […] А ось тут уже проглядає діахронна когерентність із давньогрецькою скульптурою, що зберігається тепер у Ватиканському музеї, з "Лаокооном", а можна й вважати, що із персонажами грецьких міфів про Троянську війну, бо Лаокоон – жрець, учасник тої війни, якого разом із його двома синами задушили велетенські змії, послані розгніваними богами. Уралов керує

полігоном, що вдень і вночі готує льотчиків до майбутньої війни, але сам у ній участі не бере. Тому "*велетенські змії*", що немилосердно стискуватимуть його тіло до хрускоту костей – міфологічні.

Присутність міфологічних удавів у новелі проявляється через життєві сумні передчуття: "Така служба, що не часто лунає тут сміх, не часто почуєш привітний неофіційний голос. Безконечні цифри, закодовані команди, рапорти – їх тільки й чути протягом дня на командному пункті; *ніжностям та ліриці нема тут місця, владно вриваються басовиті радіоголоси не бачених тобою людей, і кожне слово льотчика, що озивається з повітря, записується тут на магнітофонну стрічку, як фіксується і кожне слово твоє"* [5, с. 218]. Оця прискіплива *фіксація кожного слова* – когерентна також із "Бояринею", коли за Степановою родиною тотально підслуховували. Але, якщо не звертати уваги на щоденне бомбування полігону, та на його розбомблений краєвид, то у житті знову пощастило Уралову, що давно не знав жіночого слова, а тут випадково зустрівся біля артезіанського колодязя із Галею, що, як у тій пісні українській, ішла брати воду… Наратор малює картину зустрічі контрастними до полігонного буття барвами: "наближаючись до колодязя, уже посміхалась до Уралова по-доброму, ніби й раніше знала його. В неї *були брови чорні, як у тих піснях, що не раз він чув у цих краях, в неї були очі ясні, такі принадно-живі, яких, мабуть, і в піснях не було. Ті очі так променилися м'яким, довірливим світлом, так і промовляли до Уварова кожним своїм промінцем!"* [5, с. 219].

З припливом нових яскравих почуттів перемінилося раптово й світобачення героя, *він побачив українську землю у новому, нерозбомбленому вигляді*: "Мчав її Уралов тими просторами, де навіть земля світилася сонячним блиском стерновищ, пролітали *селами, де хати потопали у виноградниках, де садки спливали каскадами груш, яблук та абрикос, а розкішні виноградники виметували буйне листате пагіння аж на вулицю"* [5, с. 220]. "Уралов спершу побоювався, що не звикне тут Галя, занудьгує серед полігонного одноманітного життя, бо хоч є в них і чимала бібліотека, і пудові альбоми з репродукціями найславетніших картинних галерей, хоч є і клубик, і екран, але ж є й кучугури, пустеча зловісних кучугур навкруги!" [5, с. 221].

"Ощасливлений народженням доньки Уралов *перестріляв на радощах усіх селезнів, усіх качок та курей* задля широко розтіяного "*раю*" *– свята народження першої на полігоні людини"*. Те народження у ситуації полігону, де вдень і вночі училися убивати, виглядає дуже оксиморонно. Сама ж новонароджена від матері-українки весела дівчинка своєю присутністю на полігоні стає образом категоричного заперечення війни: "*Ті доньчині усмішки, дитячі ніжні доторки до щоки проникали йому в саму душу і впливали на неї чародійно"* [5, с. 223]. Але вояка-батько не зміг відразу збагнути, *яку тендітну квіточку подарувала йому доля*. Він думав, що донечка, як і він, звикнеться до безконечного бомбування, до страшного вигляду розтерзаної землі. Це її, нашу матір рідну, душили лакоонівські

змії, а через неї й мале її дитя. "Всі знали, що то Уралов поніс погуляти, розважити доньку, бо йому здавалося, що їй уже хочеться якихось дитячих забавок, і він шкодував, що на полігоні немає якого-небудь *чортового колеса та каруселі, а є тільки блискучі гостряки ракет у степу – єдине, що він тільки й міг тут показати своїй улюбленій доньці"* [5, с. 224]. Та, за цих умов, немов би Оксана-квітка в Лесиній "Боярині", несподівано, Оленка важко захворіла, плакала ночами, синіла… Кращі лікарі, яких тільки зміг привезти на полігон Уралов, не могли поставити діагнозу, вважали дитину здоровою… Тоді Уралов, за чиєюсь порадою, примчав уночі в якесь село до баби Чабанихи, що зіллям лікує, благав її, на коліна ставав перед нею… Але й вона, оглянувши дитину, сказала, "що немає в неї від цього ніякого зілля, *просто, на її думку, не підходить дитині це місце, не для неї такі цяцьки та гуркіт…"* [5, с. 226]. І тут знову новела О. Гончара "Полігон" якимось "крилом" маркера когерентності образу зачіпається за драматичну поему Лесі Українки "Бояриня" – і Лесина Оксана, і Гончарева Оленка – *квіточки*, ніжні, красиві, що не витримують такого життєвого жорстокого, зміїного *лаокоонізму… і в'януть.* І треба ж було, щоби ця весела квіточка зів'яла, щоб "Траурна музика лунала на весь степ", тоді вже й "*не бомбили в той день*". Нав'язується жорстока думка – то що, треба, щоб кожен день в'янули діти, тоді вже ніколи не будуть бомбити? Наратив похорону ще більше зближує новелу до давньогрецької скульптури: "Поховати Оленку вирішили на тім самім кургані, що раніше був зайнятий радіолокатором". "Туди йшла степом уся процесія […] а вона, пропливаючи, *усміхалася й зараз, відходила від Уралова у вічність із своєю усмішкою, з її непередаваним чаром і мовби промовляла до нього: "Татуську! Я не бачила нічого, крім цих твоїх ракет. Не бачила весен. Цвіту вишневого не знала. Ні синіх рік, ні міст далеких, казково прекрасних. Я встигла бачити тільки оці грізні блискучі ракети, серед яких прожила своє миттєве життя.."* Ідуть. Вітер червоно-чорні прапори шматує, розвіває на весь степ, *оркестр ридає траурним маршем.* […] *Сліпучий день схожий на ніч* […] Тріщать під ногами сухі трави, *посміхається в заюжене небо Оленка*, *труби по-удав'ячому поскручувались на оркестрантах,* а вони, кидаючи в розвітрений степ біль своїх маршів, музикою бунтуючись проти горя, *важко йдуть в тих удавах труб, мов Лаокоони"* [5, с. 227].

Інформаційна та репрезентаційна природа мистецького явища може стосуватися узагальнених образів, створених на підставі емоційного та естетичного впливу широковідомих класичних творів. Відома прикарпатська поетеса Галина Турелик у збірці "Посіяний промінь" (1970) адаптує скульптурний образ Венери Мілоської до ідеї свого вірша, в якому мармурова жінка оживає під поетичним пером, мов Галатея, але вже у вигляді емоційно та аксіологічно вражаючого віртуального образу *безрукої* України-матері, що витає над Карпатськими горами, намагаючись позбирати докупи посіяні там звуки бандури. У цьому образі головною вражаючою інформацією є факт, який Інґарденівський поціновувач мистецтва намагається залишити поза увагою, як такий, що шкодить естетичному виглядові скульптур-

ного шедевру. Але Венера Мілоська відома саме як *постать безрукої жінки.* Трагедія України-матері у тім, що вона, як Венера Мілоська, прагне позбирати докупи усіх діточок своїх, та… Наслідування образу Венери Мілоської відоме й в українському фольклорі. Зокрема, у збірці Оскара Кольберга "Казки Покуття" [7] молодий король зустрічає у лісі панну, "*таку красну, що на цілім світі не було такої красної"* […] *"Той король так собі сподобав ту панну, що не може надивитися на неї,.."* Вражений жіночою красою, король не помітив, що та красуня по лікті не має рук… У цьому герой української казки подібний до Інґарденового відвідувача Луврського музею мистецтв, що намагається бачити лиш досконале. У казці "Заздрісна жінка" стається чарівна метаморфоза: вродлива жінка, яку безневинно спаплюжили, підступно обвинуватили у вбивстві чужої дитини, оббрехали, жорстоко скалічили, вигнали у світ за очі з маленькою дитиною у торбі за плечима. Голодна й спрагла, набрела вона у лісі на криничку. Але, щоби напитися, треба було дуже низько нахилитися до води. Вона нахилилася, а з-за спини випала у воду дитина… "*А вона зо страху пустилася тими ліктями брати дитину. Тим часом Божа сила сотворила їй руки, і вона, бідна, уже з великою радістю виймила своїми руками дитину з кирниці. Ах, Боже милосердний!"* [7, с. 65].

Ілля Рєпін художник, який народився в Україні, виріс, пізнав у ній рідну природу та свою мистецьку душу, бо до 15 років вже чудово малював і мріяв вступити в Академію мистецтв. У Петербурзі він швидко зрозумів, що тутешні не люблять *зайд, які пописуються своєю малозрозумілою мовою, примушуючи їх напружувати свої мізки…* Талановитий хлопчина швидко адаптувався до несприятливого клімату. Хоча мало не вмер від голоду. Щоб заробити якусь копійчину, довелося фарбувати дахи, паркани, навіть, відра… Чого не зробиш, щоби потрапити у храм мистецтва! Одначе, у мистецтві промовляє душа художника, а не якісь розкладені його елементи (за А. Молем). Коли І. Рєпін написав картину, що належить до світових шедеврів, і назвав її "Запорожці пишуть листа до турецького султана", то в ній на повен голос заговорила його душа. Хоч і не афішували свого походження українці у Московії, але настав час, коли душа козацька мусила врешті-решт заявити про себе у цьому темному царстві. Мало хто міг здогадуватись, що російський композитор, який прославився на весь світ своїми операми "Борис Годунов" і "Хованщина", – не той, за кого його тут мають… Саме І. Рєпін відкриває українську душу вмираючого видатного композитора М. П. Мусоргського, написавши один з кращих портретів, на якому зображений автор всесвітньо відомих опер. Обставини вимагали, щоби митець поспішав. І він увічнив-таки цю людину, всього за чотири сеанси, в лютому 1881 року, незадовго до смерті композитора, що перебував на лікуванні у Миколаївському військовому шпиталі. Мистецтвознавці дивуються, як можна так швидко і так глибоко відобразити характер людини: "Конкретність зображення *одутлого від хвороби обличчя композитора, його помутнілих, немов вицвілих очей, м'якого скуйовдженого волосся просто вражаюча. Глядач наочно відчуває це хворе людське тіло, бачить, що дні композитора пораховані. Але за*

всім тим дуже явно проглядує інше. Чисті, як джерельна вода, сумні й усерозуміючі очі освітлюють обличчя Мусоргського, приковують увагу його високий, відкритий лоб, по-дитячому ніжні, довірливі губи. І вже не хворий, погаслий чоловік встає перед очима, а людина великої душі і доброго серця, глибока, мисляча, широка натура, богатирська, яка нагадує портрети тих потомків запорізьких козаків, що їх писав Рєпін, мандруючи у 1880 році по місцях колишньої Запорізької Січі у пошуках матеріалу для своєї картини "Запорожці"[1].

Всупереч переконанню тих, хто вірить в електронну ("цифрову") творчість, яка йде вслід за вивченням авторської творчості через *розкладання текстів на елементи та вивчення ритму й частоти їхнього повторення:* ми вже переконалися, що повноцінний мистецький твір оживає тоді, коли в ньому закладена частка живої людської душі. Мистецьке явище – це не дитячий конструктор, що має енну кількість елементів-деталей, з яких можна скласти яку заманеться річ – баштовий будівельний кран, або танк, автомобіль чи гармату… Щоби правильно інтерпретувати твори мистецтва, щоб зрозуміти їхню інформаційну природу, треба глибоко проникнути у світогляд автора, пізнати екзистенційну мотивацію його творчості, естетичність та пластичність його мислення, пізнати ті ідеали, які має він осягнути своєю творчістю.

Коли у творі мистецтва оживає історична правда, тоді верифікується діахронна *когерентність образу,* тоді *сучасність* береться за руки з *минулим* та з *майбутнім, –* в цьому нерозривному ланцюзі і полягає можливість осягнути *інформаційну природу мистецького явища.* Так відкривається чітка перспектива, яка полягає у реалізації інформаційної верифікації когерентності художнього образу на підставі аналізу конкретного зразка залежно і незалежно від виду мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Аксенов Ю.* Рисунок и живопись / Ю. Аксенов, Р. Закин, Е. Зонненштраль, Ф. Кригер, Г. Тарасевич. – Т. II. – Москва : Искусссство,1963. – 194 с.

---

[1] Українську душу М. Мусоргського І. Рєпін відкрив, коли зобразив на грудях композитора вільно розкриту вишиту українську сорочку. Портрет вмираючого козака М. Мусоргського засвідчує "безпощадну гостроту мистецького бачення Рєпіна, його неупередженість і водночас гуманізм художника, його високе уявлення сутності людини" [Див.: Беседы о живописи в школе / Т. В. Юрова, А. И. Жарков, И. Е. Репин. – Москва : Искусство, 1966. – С. 53]. І, врешті, третій важливий момент – явлення справжньої української душі І. Рєпіна: "На старість художник так перетрудив свою праву руку, що вона почала всихати. Тоді Рєпін навчився тримати пензель у лівій руці – жити і не малювати він не міг. Задуми все нових й нових картин не покидали його, життєва енергія не згасала. Достатньо сказати, що на схилі днів своїх, у 1908 році, він написав з великим темпераментом картину "Чорноморська вольниця", ще раз оспівавши у ній удачу та волелюбство запорожців" [Див.: Беседы о живописи в школе / Т. В. Юрова, А. И. Жарков: И. Е. Репин. – Москва : Издательство "Искусство", 1966. – С. 56].

2. *Андреева М.* Рассказы о трех искусствах : очерки / М. Андреева, А. Антонова, О. Дмитриева. – Ленинград, 1975. – 223 с.

3. *Бахтін М.* Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2002. – С. 416.

4. *Бриллюэн Л.* Наука и теория информации / Л. Бриллюэн. – Москва : ГИФМЛ, 1960. – 392 с.

5. *Гончар О.* Тронка : роман у новелах / Гончар О., худож.-оф. А. С. Ленчик. – Харків : Фоліо, 2007. – 254 с.

6. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Роман Ингарден ; пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова ; предисл. В. Разумного. – Москва : Иностранная литература, 1962. – 572 с.

7. *Кольберг О.* Казки Покуття / О. Кольберг; упоряд., підгот. текстів і вступ. ст., прим. та слов. І. В. Хланти. – Ужгород : Карпати, 1991. – 327 с.

8. *Лессінг Г.-Е.* Лаокоон / Г. Е. Лессінг // Пам'ятки естетичної думки / перекл. з нім. Є. Поповича. – Київ : Мистецтво, 1968. – 288 с.

9. *Мірошниченко Л.* Леся Українка. Життя і тексти / Лариса Мірошниченко ; передм. Михайлини Коцюбинської. – Київ : Смолоскип, 2011. – 264 с.

10. *Моль А.* Искусство и ЭОМ / А. Моль; пер. К. О. Эрастова и М. М. Нагорного. – Москва : Мир, 1975. – 557 с.

11. *Українка Леся.* Бояриня : драматична поема / Леся Українка. – Катеринослав : Українське видавництво, 1918. – С. 3–48.

12. *Уманцев Ф.С.* Система естетичних поглядів Лессінга. "Лаокоон" / Ф. С. Уманцев // Лессінг Г. Е. Лаокоон / Г. Е. Лессінг ; перекл. з нім. Є. О. Попович ; вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. – Київ : Мистецтво, 1968. – С. 5–52.

13. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. Т. 31 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 45–119.

14. *Химанен П.* Информационное общество и государство благосостояния: Финская модель : пер. с англ. / П. Химанен, М. Кастеллс. – Москва : Логос, 2002. – 224 с.

15. *Яусс Г. Р.* Рецептивна естетика й літературна комунікація / Яусс Ганс Роберт // Слово і час. – № 6. – 2007. – С. 37–46.

16. *Яковець І. О.* Візуальні мистецтва в контексті розвитку культури інформаційного суспільства [Електронний ресурс] / І. О. Яковець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 1. – С. 121–125. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2014_1_24.

Стаття надійшла до редколегії 17.09.2017
Прийнята до друку 8.10.2017

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18.

IMAGE COHERENCE: THE PROBLEM OF THE INFORMATIONAL NATURE OF AN ARTISTIC PHENOMENON

Roman KROKHMALNYY

Ivan Franko Lviv National University,
Department of Library Science and Bibliography,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
tel.: (032) 2 39 41 97, e-mail: romankro@gmail.com

The article deals with the problem of the informational nature of an artistic phenomenon in the context of authorial and folk creative work in the light of a coherent image as a major element of a work of art in its diachronic connections. The author explicates the conception of the informational content of an artistic image in various types of art, makes an attempt to determine coherence markers, to indicate the peculiarities of functioning of the aesthetic and the informational in a work of art, to explain the coherence of categories within the interspecific art scope. The conclusion on the given research is the statement about the possibility of informational verification of an artistic image coherence in a concrete sample depending on the type of art.

Keywords: image coherence, informational aesthetics, communication in a work of art, an artistic image, image formation functions and semantics.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 316–330
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 316–330

УДК 791.071.1:77.04 Дорош Ю.] (477.8)“192/193“

ДІЯЛЬНІСТЬ ЮЛІАНА ДОРОША В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФОТО- ТА КІНОМИСТЕЦТВА НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У 20–30-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ[1]

Ірина ПАТРОН

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, 79008,Україна
тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com

Проаналізовано розвиток кіномистецтва на західноукраїнських землях початку ХХ століття. Розглянуто життєвий і творчий шлях Юліана Дороша як фотохудожника, кіномитця та культурного діяча Західної України, відзначено його внесок у розвиток фото- та кіномистецтва галицького українства 20–30-х років ХХ століття.

Ключові слова: Юліан Дорош, фотографія, кінематограф, українська культура, Галичина.

У нечисленних фахових видання з історії українського кіно тему розвитку історії кінематографа на західноукраїнських землях розглянуто або побіжно, або окреслено лише загальними фактами. Наприклад, у багатотомному виданні “Історія українського кіно” [17] Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України підрозділ “Кінематограф Західної України…” вміщений у розділ “Український закордонний кінематограф”. Отож, метою статті є дослідження цього маловідомого сегмента історії українського кіно.

Центрами розвитку кінематографа в Україні у складі Російської імперії на початку ХХ століття спершу були такі міста, як Одеса, Харків, Київ. Основним осередком розвитку кіномистецтва на західноукраїнських землях, які перебували у складі Польщі, було місто Львів. Перші згадки про знайомство львівського глядача з кіно подано в газеті “Kurjer Lwowski” в розділі міських новин за 11 вересня 1896 року. Кінознавець Ірина Котлобулатова процитувала рядки із оголошення:

[1] *Висловлюємо вдячність у наданні фактологічного матеріалу Б. Козаку (Львів, Україна), Ю. Левицькому (Нью-Йорк, США) та Б. Заячківському (Торонто, Канада).*

© Патрон І., 2017

“Едісонівський кінематограф вже у Львові, а його продукцію показують в приміщенні «Робітничого дому» (Пасаж Гаусмана)” [19, с. 5]. Першим сюжетним фільмом Галичини вважається фільм невідомого автора “У львівській кав’ярні”, який був уперше показаний у липні 1897 року. У Львові ніколи не було постійної кіностудії, лише недовготривалі спроби фільмування, хоча в місті не бракувало професійних фотографів, талановитих літераторів, пропагандистів технічного розвитку. “Початок ХХ століття був часом становлення кінематографу, отже не дивно є, що піонерами кінематографії стали фотографи, інженери, театральні актори, пристрасні прибічники технічного процесу, які набували досвід у практичній діяльності, вміли запалити своїм ентузіазмом можливих спонсорів кінематографічного виробництва” [19, с. 7]. Власне міжвоєнний період у Львові посприяв подальшому поступу кіномистецтва Галичини. В цей час знімають здебільшого документальні аматорські фільми, авторами яких були переважно фотографи, члени Польського та Українського фотографічних товариств, які дуже активно працювали у цей період. У міжвоєнний час, як зазначила І. Котлобулатова, було доволі важко отримати ліцензію на заняття фоторемеслом, дуже часто магістрат надавав дозвіл на фотографування на вулицях міста Львова у суворо регламентований час і тільки у визначеному місці [19, с. 17]. Якщо фільми і сюжети до Першої світової війни були переважно репортажними, то у 1920–1930-х роках тематика дещо урізноманітнилася. Звичайно, що в умовах кризи важко було займатись ігровими фільмами, увагу як українських, так і польських кінематографістів привертають етнографічні сюжети та пейзажна фотографія. У цей час активно ведеться праця в галузі теорії кіно.

Бурхливий поступ кінематографа в Європі та США й активізація польських митців спонукали українські творчі сили наприкінці 1920-х років взятися за поширення кіномистецтва в українському середовищі Галичини. Цим зайнялися люди, захоплені технічними можливостями кінокамери у створенні артефактів, фіксуванні об’єктів, подій, важливих з мистецького погляду, та твердо переконані, що у такий спосіб можна акцентувати власну культурну та національну окремішність, пропагувати рідні традиції, пробудити у свого народу почуття національної гідності та патріотизму. У кінематографі вбачався потужний потенціал для популяризування української культури у світі [5]. Згадка про українців у кінематографі на теренах Галичини починається з 1923 року, адже саме тоді, за даними Ірини Котлаболатової, створено прокатне підприємство “Соняфільм” – для показу стрічок ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) [19, с. 18]. Софія Кулик (псевдонім – Соня Куликівна) – українська письменниця, публіцист, перекладач і редактор, заснувала власну прокатну фірму разом зі студією “Соняфільм”, що стала провідною українською кіностудією Галичини 1920–1930-х років. Перший фінансовий успіх прийшов до Софії Кулик у 1926 році після вдалого прокату в місцевих кінотеатрах фільму ВУФКУ “Тарас Шевченко” (режисер П. Чардинін, 1926 року). Цей успіх пояснювався як назвою фільму, так і тим фактом, що “Тарас Шевченко” став пер-

шим українським (хоч і радянського виробництва) фільмом, що все-таки потрапив на екрани після дев'ятимісячного зволікання польської цензури [2, с. 251].

Історію українського кіномистецтва Галичини в цей непростий період творять особистості, які у 20–30-х роках XX століття по суті були першопрохідцями на шляху творення українського кіно, але вони розуміли важливість і потребу цього шляху. Історію українського кіно на західноукраїнських землях неможливо уявити без діяльності Юліана Дороша – українського фотографа-художника, етнографіста, краєзнавця, пластуна, кіномитця, одного зі зачинателів українського кіно в Галичині, автора низки підручників з фотомистецтва, ілюстрованих альбомів, короткометражних етнографічних та документальних фільмів.

Про Юліана Дороша як фотографа опубліковано чимало статей і розвідок, проте про Дороша-режисера, зовсім навпаки. Найбільше інформації про життя і творчість Юліана Дороша вміщено в наукових працях його сина, історика Андрія Дороша [9; 10; 11; 12], а також у дослідженнях львівського кінознавця Романа Бучка [3; 4], мистецтвознавця Дзвінки Воробкало [3; 4; 5] та Алли Коби [18] старшого співробітника Львівського історичного музею, в якому працював Юліан Дорош. Проте, на жаль, жодної праці про Юліана Дороша в контексті розвитку українського кіно на цей час немає.

Юліан Омелянович Дорош народився 9 червня 1909 року в м. Жидачеві Львівської області в родині чиновника акцизно-митної служби Омеляна Дороша й Іванни Крушельницької, яка була сестрою відомого письменника і громадського діяча Антіна Крушельницького. Невдовзі після народження сина, родина переїхала в містечко Копичинці на Тернопільщині, бо батька перевели працювати на австрійсько-російський кордон. Омелян Дорош у часи Австро-Угорщини працював у Копичинцях митником при Корпусі Скарбової Сторожі, про це згадано у листі Іванни Крушельницької до Антіна Крушельницького: "Дорогий Тосю! По прочитанню сього пізнав як стоїть справа Мільчика [Омеляна. – *І. П.*]. І до служби не приймають і емеритури не дають. Мільчик служив при Корпусі Стор. Скарб. Від 28.XII. 1895 – 6.VI. 1919 + 3 роки служби військової. Разом 27 літ…" [30]. О. Дорош намагався влаштуватися на державну службу за польської влади, але це йому не вдавалося. Відмовлено йому було також у пенсії, яку польський уряд зобов'язаний був виплачувати колишнім австрійським службовцям [31]. Тому сім'я Дорошів жила в досить скрутних умовах. Як багато інших українців, які залишилися в 20–30-ті роки без роботи, Омелян Дорош працював у торгово-промисловому кооперативі "Воскресіння" [27]. У 1927 році сім'я Дорошів переїхала в мальовниче село Раковець-на-Дністрі, розташоване на правому березі р. Дністер, під Городенкою (Івано-Франківська область).

Після закінчення початкової школи у Копичинцях Ю. Дорош навчався у Станіславській гімназії (тепер Івано-Франківськ) – це була державна українська гімназія, яка діяла у 1905–1939 роках (імовірно Ю. Дорош навчався там у 1922–1927 роках). Гімназія мала дуже важливе значення в розвитку української

культури і освіти на західноукраїнських землях у першій половині ХХ століття і потребує додаткових досліджень. Директором цього навчального закладу був тоді видатний учений і педагог Микола Сабат, який добре висловлювався про Дороша [26], а одним із викладачів був Григорій Кичун – представник численної рідні Дорошів-Крушельницьких [11, с. 3]. Разом із Ю. Дорошем у цій гімназії вчилися відомі пізніше філателіст Степан Іваницький, композитор Анатоль Кос-Анатольський, музеєзнавець, фотограф і етнограф Данило Фіголь, Йосип Савраш (у майбутньому архієпископ Івано-Франківський і Коломийський). В гімназії Ю. Дорош активно цікавився технікою, зокрема тема гімназійного випускного письмового твору 1927 року – "Техніка на службі релігії" [11, с. 3] (Дослідниця творчості Ю. Дороша Я. Полотнюк подала іншу назву роботи – "Наука і техніка на службі церкві" [21, с. 26]). У цій роботі Юліан Дорош вже враховував можливість введення радіотрансляцій богослужінь.

У гімназіальні роки Ю. Дорош вступив до Пласту, вперше взяв до рук фотокамеру і розпочав робити свої перші фотографії. Юліан Дорош належав до 11 куреня ім. І. Мазепи. Починаючи від 1928 року став таким собі пластовим фотолітописцем: фотографував різні урочистості, життя пластових таборів, фестини, робив портрети приятелів. Згодом, став членом 15 куреня Уладу Старших пластунів (УСП) "Орден Залізної Остроги", далі – великим канцлером куреня й обозним мандрівно-сталого курінного табору влітку 1930 року. У 1929 році – член Організаційного Пластового Комітету (ОПК), співробітник пластового журналу "Молоде Життя" (1929–1930), підреферент світлин економічного реферату Верховної Пластової Команди (1928–1930), відзначений похвальним письмом (1930) [16]. Пластова сторінка життя Ю. Дороша варта окремого дослідження, адже вплив цієї організації на світогляд, творчість, професійну діяльність Ю. Дороша є великою, саме в Пласті почалося його знайомство з кінотехнікою і перші спроби фільмування.

Алла Коба в статті "Юліан Дорош – піонер української кінематографії в Галичині" [18] зазначила, що першим аматорським короткометражним фільмом Ю. Дороша є відео, що зняте внаслідок літніх феєрій 1928 року про життя у пластовому таборі на Соколі, біля Підлютого. Але, на жаль, при першому висвітленні цей фільм був конфіскований польською владою [18, с. 85]. Про цю стрічку зазначала і Дзвінка Воробкало у статті "Українське кіно в Галичині 1930-х" [5]. Також імовірно, що саме про цей фільм ідеться в розділі "Кінематограф Західної України 1930-х років" у 2 томі "Історії українського кіно" [2]. Проте автори називають його "Свято молоді", що дублюється з наступною роботою режисера, хоча у всіх критиків опис стрічки ґрунтується на одному кінофактажу, а події фільму розвиваються на горі Сокіл: "Однією з перших аматорських короткометражних стрічок цього [етнографічного] напряму був фільм «Свято молоді» (реж. Ю. Дорош, 1929 р.). Гора Сокіл – культове місце для українських скаутів, де 16-річні хлопці та дівчата складали пластову присягу. На екрані глядачі побачили урочис-

тий скаутський церемоніал за участю українських підлітків". З цього першого аматорського фільму починається захоплення Ю. Дороша фільмовою справою [2, с. 253]. Згадує про режисера-початківця і Любомир Госейко у праці "Історії українського кінематографа", у якій дослідник називав два фільми Ю. Дороша "Сходження на Сокіл" (1928) та "Раковець" (1931) і стверджував, що під впливом великої кінематографічної хвилі в радянській Україні деякі ентузіасти пробують підняти кінодіяльність у Галичині [8, с. 57].

У 1927 році Юліан Дорош закінчив гімназію, переїхав до Львова і став студентом права Львівського університету [25]. Під час навчання в університеті 1927–1932 років він мешкав у родині Крушельницьких. Мати Юліана Дороша Іванна Крушельницька була сестрою відомого письменника і громадського діяча Антіна Крушельницького. Незважаючи на постійну напружену працю, А. Крушельницький опікувався молодшим Дорошем. Юнацькі роки Юрка, як називали хлопця домашні, пройшли під впливом цієї непересічної талановитої родини. На початку 30-х років, сім'я Крушельницьких з Ю. Дорошем мешкали на вул. Пісковій, а згодом – на Квятківці, про це згадувала Лариса Крушельницька: "Родичі Ю. Дороша мали свій будинок у с. Семенівці під Городенкою і там мешкали, а він майже весь час жив у нас на Квятківці. Студіював в університеті право. Я навіть тоді не зала, що «вуйко Юрко» не мій рідний стрийко. Після арешту дідуня [Антіна Крушельницького. – *І. П.*] і конфіскації «Нових шляхів», у 1932 році молодий 23-річний Ю. Дорош узяв на себе редакторство журналу «Критика»" [20, с. 66]. У Центральному Державному історичному архіві у Львові зберігаються листи Омеляна, Івanни та Юліана Дорошів, написаних до Крушельницьких в 1925–1933 роках [28; 29]. Антін Крушельницький та двоюрідні брати Тарас (теж пластун з "Лісових Чортів"), Іван (поет, графік), Остап та їх сестра Володимира ввели його до культурно-мистецького середовища Львова. У статті "Юліан Дорош – 100 років від дня народження" Андрій Дорош зазначив, що "серед яскравих представників української творчої молоді Юліан Дорош приятелював з художником і графіком Володимиром Ласовським, поетом-футуристом Ярославом Цурковським" [11, с. 3]. Син Андрій згадував: "Єдиний пес, який за ціле життя наважився хапнути мене за литку – то Кухта Ласовського" [21, с. 26]. Ю. Дорош добре знав Володимира Ласовського – художника і теоретика мистецтва, одного з перших пропагандистів сюрреалізму в Галичині, приятеля й дизайнера книжок поета Богдана-Ігоря Антонича. Також з університетських знайомих Ю. Дороша варто згадати, в майбутньому всесвітньо відомого письменника Станіслава Єжи Лєца, який тоді ж вчився на юридичному факультеті.

У роки навчання Ю. Дороша у Львівському університеті А. Крушельницький видавав журнал "Нові шляхи", довкола якого гуртувалися українські поети, художники-авангардисти, критики та архітектори. З тих часів починається регулярна співпраця Ю. Дороша з багатьма періодичними україномовними виданнями ("Дні", "Життя і знання", "Кіно", "Світло й тінь", "Українські вісти"), крім того,

він веде рубрики фотолюбителя у пластових журналах "Вогні" і "Молоде життя", а також був співредактором у газеті "Неділя" з 1929 по 1931 роки, вів рубрику "Із фотоапартом в руках" ("Фотографія").

Коли 1930 року у Львові був започаткований журнал "Кіно", Ю. Дорош обійняв посаду одного з редакторів видання, публікуючи на його шпальтах статті з проблем фотоаматорства. Разом зі Степаном Дмоховським у 1930–1932 роках співредагував тематичну сторінку "Фото". Поширенню фотомистецтва на Західній Україні перешкоджало, зокрема, брак фахової літератури. І розуміючи це, в 1931 році Ю. Дорош видав перший на теренах Галичини і другий в Україні (після Леоніда Скрипника) україномовний "Підручник фотоаматора", який супроводив невеликим словничком фототермінології [4]. Наступного року вийшла друга книжка Ю. Дороша "Побільшення", в якій він виклав техніку збільшення формату світлин.

Окрім того, Ю. Дорош був серед ініціаторів створення у Львові Українського фотографічного товариства (скорочені назви УФОТО, UFT, УФТ), установчі збори якого відбулися 9 листопада 1930 року в залі готелю "Народна гостинниця". УФОТО – спілка українських фотоаматорів Західної України, існувала з 1930 до 1939 року, об'єднала навколо себе фотоаматорів, сприяла підвищенню їх майстерності, надавала допомогу в користуванні технікою і необхідною літературою, проводила курси для початківців. З першого року свого створення Українське фотографічне товариство почало влаштовувати щорічні фотовиставки, які були і є дотепер визначними подіями в культурному житті Львова. Вже за місяць, у грудні 1930 року, в залі Академічного Дому у Львові відбулася перша виставка української аматорської фотографії на теренах Галичини, на якій Ю. Дорош представив низку своїх найкращих робіт: "Книга Старого Завіту", "Натюрморт", "Дністрові мряки", "Раковецький замок", "Вечірнє небо", типові львівські мотиви "Автобусна зупинка", "Сутінки" тощо. Виставка засвідчила становлення нового українського фотомистецтва, яке постало зі стрілецьких світлин. Яскравими представниками новоутвореного мистецького напряму стали Ю. Дорош, О. Балицький, О. Пежанський, О. Мох, Я. Савка, Д. Фіголь, В. Савицький, Я. Коваль [18, с. 87].

У травні 1931 року при Українському фотографічному товаристві за ініціативи Ю. Дороша була створена кіносекція [14, с. 1]. На систематичних виставках, засіданнях та імпрезах УФОТО його члени демонстрували свої перші аматорські фільми різноманітної тематики. Із членів секції сформувалася ціла плеяда успішних режисерів та операторів І. Сорочко, О. Пежанський, В. Паньків та інші.

Фільм **"Раковець"** (1931 року) Ю. Дорош у статтях до журналів "Назустріч" [15] та "Світло і тінь" [13] назвав своїм першим етнографічним кінотвором. Цей фільм був першим короткометражним (100 м) етнографічним фільмом, який Ю. Дорош продемонстрував широкій громадськості у грудні 1931 року під час II виставки української фотографіки УФОТО. "Раковець" було також показано на

засіданні етнографічної секції НТШ та в деяких львівських школах, хоча Дзвінка Воробкало вказала на масову трансляцію стрічки: "Кошторис фільму становив лише 150 злотих, проте і їх Дорошеві вдалося повернути – стрічку показували у всіх українських школах Галичини та на засіданні Етнографічної комісії НТШ" [5].

Члени товариства УФОТО у 1933 році взяли участь у "Виставці Світового Поступу", що проходила в Чикаго (США), на якій Ю. Дорош показав фото "Віяльниця", що в майбутньому стала найвідомішою з його робіт [7]. У травні того ж року УФОТО розпочало видавати перший фаховий часопис на теренах Західної України для фотолюбителів "Світло й Тінь" під редакцією Степана Щурата, Олександра Моха. Ю. Дорош виступив одним із редакторів новозаснованого видання, вміщуючи на його шпальтах чимало статей із проблем фото- і кіномистецтва (під криптонімом Ю. Д.) [4]. Фотожурнал "Світло й Тінь", який видавали в 1933–1939 роках, фахово дорівнював європейським виданням того часу як за рівнем статей, так і якістю фотографій. Журнал брав участь у міжнародній виставці фотолітератури в Загребі 1935 року, був премійований на виставці української преси у Празі [18, с. 88–89].

У 30-ті роки Ю. Дорош часто знімав репортажі з різних важливих подій суспільного життя. На цей час віднайдено запис документального фільму **"Свято молоді «Рідної школи»"** (1930 року), авторство Ю. Дороша підтверджують лише наукові розвідки з історії українського кіномистецтва, адже жодної згадки про автора у титрах не подано. Запис кінофільму зберігся в колекціонера старих українських фільмів Богдана Заячківського (Торонто, Канада), який за сприянням Ю. Левицького надав копію стрічки. Ця стрічка триває 11 хв. 45 с. У першому кадрі фільму подана інформація: "Свято молоді «Рідної Школи» у Львові, 1 червня 1930 р. Знимки: Виробництво «Соняфільм», Львів, вул. Бляхарська, 8. Табор молоді". Той же фільм опубліковано в 2013 році в Інтернеті на ютуб-каналі і є у вільному доступі. Тривалість мережевого варіанту менша, ніж дублікату, що віднайдено в приватній колекції – всього 8 хв. 24 с. Це відео зберігалось у Центральному державному кінофотофоно архіві України ім. Г. С. Пшеничного [32] і було розповсюджено з ініціативи Пласту, за участю Дмитра Яреми та Тараса Зеня. Оцифрувати раритетні плівки допоміг Олександр Рябокрис. Повний опис фільму: "Німий фільм «Свято молоді» знятий у червні 1930 р. у Львові. Автором стрічки є вихованець Станиславівського Пласту, член куреня «Орден Залізної Остроги», фотограф, згодом знаний початківець кінометографії у Галичині – Юліян Дорош. Цікавим фактом є те, що у стрічці серед пластунів присутній Митрополит Андрей Шептицький. За словами істориків, це єдине відео, де зафіксований тодішній голова УГКЦ, що збереглося дотепер. Також ці кадри є найпершими згадками, у яких присутні українські скаути-пластуни. У реєстрі Центрального кіноархіву відео подано розгорнутий коментар до опису фільму: "232. СВЯТО МОЛОДІ. Кінофільм, 1930. Арх. № 11984. Студія «Соня-фільм». Фрагменти фільму про

свято молоді, організоване українським культурно-освітнім товариством «Рідна школа» у Львові. Показано табір молоді, гімнастичні вправи у виконанні учнів торговельної, промислової, народних та середніх шкіл. На святі присутні митрополит УГКЦ А. Шептицький та голова товариства І. Кокорудз" [32]. Це відео є надзвичайно цінним, оскільки, це поки що єдина зйомка авторства Ю. Дороша, яка віднайдена, оцифрована і збереглася до сьогодні.

У 1934 році на площі Сокола-Батька у Львові відбувалося кооперативне свято – посвячення прапора Ревізійного Союзу Українських Кооператив Митрополитом А. Шептицьким. На цьому святі були присутні близько 30 членів УФОТО, які знімали найцікавіші моменти з різних місць площі. Ю. Дорош на основі цього змонтував фільм [18, с. 88].

Після того як у липні 1934 року Антін Крушельницький з родиною переїхали до Радянської України, де вони поселились у Харкові в будинку "Слово", Юліан Дорош мав невдовзі приєднатися до них, але, на своє щастя, за порадою майбутнього тестя Михайла Хоркавого (коменданта Українського академічного дому у Львові), утримався від цього кроку, що врятувало йому життя, бо вже у грудні 1934 року, після вбивства у Ленінграді Кірова, Іван і Тарас Крушельницькі були негайно арештовані, вивезені до Києва і розстріляні ГПУ, як "агенти польської розвідки", а решта родини – Антін, Остап, Володимира вислані в концтабір Сандормох над Білим морем. Після переїзду родини Крушельницьких для Юліана Дороша наступав період, про який він сам відзивався що "грошей було забагато, аби вмерти, але явно замало, аби жити" [11, с. 4]. У цей важкий матеріально (і духовно теж) період Ю. Дорошу допомагають однодумці з УФОТО. У 1935 році його як фотографа та перекладача на літній період запрошують у експедицію варшавського "Товариства приятелів Гуцульщини". Після закінчення експедиції йому було дозволено зробити для власного вжитку відбитки з негативів, які він робив для експедиційних потреб. У листопаді 1935 року фотохудожник експонує ці світлини на п'ятій виставці УФОТО "Наша Батьківщина в світлині", організовану разом із туристично-краєзнавчим товариством "Плай". Близько ста високоякісних світлин, виконаних не без порад висококваліфікованих варшавських науковців, не тільки забезпечили першу грамоту й нагороду фірми "Перуца", а й привернули увагу ширших кіл громадськості до творчості молодого (26 років) фотографа [18, с. 90]. У тому ж 1935 році Ю. Дорош, поряд з іншими УФОТ-івцями, взяв участь у Першій всеслов'янській виставці фото у Загребі [21, с. 26].

До цього періоду творчості кіномитця належить фільм **"Гуцульщина перед об'єктивом"** (1936 року), який окреслюється як короткометражна стрічка, матеріал до якої Ю. Дорош зазняв 1935 року під час експедиції варшавського "Товариства приятелів Гуцульщини". Оскільки запису не віднайдено, то можна припустити, що йдеться про фільм "Гуцульщина" 1933 року, виробництва "Соняфільм", або ж про нарізку кадрів на гуцульську тематику різних років. У другому томі "Історії українського кіно" зазначено: "У 1936 р. він [Ю. Дорош] зробив

короткометражку «Гуцульщина перед об'єктивом», що складалася вже з чотирьох тематичних частин – «Володар гір», «Анничка», «Свято» та «Окличники», об'єднаних ідеєю представлення на кіноекрані багатства розмаїтих культурних традицій гуцулів" [2, с. 256]. Там же є згадка про те, що у 1938 році Ю. Дорош під оплески публіки продемонстрував фільм "Гуцульщина", який після війни виходив на екрани в озвученій С. Федівим версії фірми М. Новака, хоча, на думку одного з істориків діаспори Б. Береста, це могли бути перемонтовані фрагменти польських фабулярних фільмів про життя гуцулів. Можливо, у М. Новака були обидва варіанти – як фільм Ю. Дороша і фрагменти польських фільмів, так і зйомки І. Яцентія [2, с. 258].

Починаючи з 1936 року, коли внаслідок економічної кризи студія "Соняфільм", з якою активно співпрацював Ю. Дорош, припинила своє існування, він за підтримки фотографа-етнографа І. Іванця та інших членів УФОТО створив студію "Фотофільм". Студія знаходилась у Львові за адресою вул. Шашкевича 4, і організовувала зйомки й перегляд короткометражних фільмів-репортажів [2, с. 258]. Період 1936–1938 років ознаменований співпрацею Ю. Дороша з українськими кооперативами "Маслосоюз" і "Центросоюз" та з істориком Ярославам Пастернаком. Фільм **"До добра і краси"** (1938 року; режисер і оператор Юліан Дорош, сценаристи Роман Купчиський і Василь Софронів-Левицький, фотограф Іван Іванець; виробництво аматорської студії "Фотофільм") – це ключовий і найбільш резонансний фільм у творчості Ю. Дороша. "До добра і краси" – це перший український повнометражний (двогодинний) ігровий фільм у Галичині, який мав на меті пропагувати український кооперативний рух. Цей фільм добре пропагований як у свій час, так і згодом, хоча запису фільму досі не віднайдено. Наукові розвідки про роботу Ю. Дороша над фільмом "До добра і краси" опублікували Д. Воробкало [3] та А. Коба [18].

Кінострічка "До добра і краси" займає чільне місце в історії створення першого українського повнометражного ігрового кіно. Фільм чорно-білий, але окремі фрагменти кольорові. Знятий заходами та коштом Ревізійного Союзу Українських Кооператив при допомозі Українських кооперативних централь. Стрічка була німа, і поляки вимагали, щоб першими йшли субтитри польською мовою, але для Ю. Дороша це було питанням принципу. Він домігся аж у Варшаві дозволу на використання лише українських субтитрів [5].

Сценарій для фільму написали відомі львівські письменники Р. Купчинський та В. Софронів-Левицький. Режисер намагався передати у картині яскраві сцени з життя українського села, показати унікальність українських народних звичаїв, красу рідної природи. Головний герой фільму заможний сільський парубок, ледар і вітрогон, їде до міста на ярмарок. Програвши в карти гроші, потрапляє в бійку і, повертаючись додому напідпитку, ледве не замерзає. Його рятує справник кооперативи з іншого села. Парубок знайомиться з його донькою і закохується в неї – під її впливом читає книгу про українську кооперацію, зацікавлюється нею і

стає ідейним кооператором. Стрічка закінчується сценою, де закохані вдвох переглядають книжку "До добра і краси". Етнографічно-побутові сцени були відзняті у Раковці та Семенівці на Городенщині, де жили родичі Ю. Дороша. У зйомках брали участь селяни Семенівки, і тільки головні ролі Романа та Марійки виконували актори – соліст Львівської опери Андрій Поліщук і учасниця аматорського колективу Марійка Сафіян (Марійка Сафіянівна). Робота над кінофільмом тривала два роки і проходила з великими труднощами. Найбільша з них полягала в тому, що на виготовлення фільму було виділено незначні кошти. Загальний кошторис фільму становив 10 000 злотих, що за тогочасними мірками було мізерною сумою (для порівняння, пересічний польський фільм коштував близько 150 000 злотих). Від грудня 1938 року фільм демонстрували в багатьох містечках і селах Галичини, а після 1939-го його слід загубився. Можливо, фрагменти картини збереглися за кордоном [5].

У 1938 році, паралельно з роботою над першим українським повнометражним ігровим фільмом "До добра і краси", Ю. Дорош багато працював над створенням короткометражних фільмів. Зокрема, навесні 1938 року кінорежисер готувався до зйомок фільму про унікальну природу Карпат у заповідних місцях в горах Горганах коло Перегінська [24]. Ці заповідники були створені за ініціативою митрополита А. Шептицького, який в 1935 році заснував на митрополичих землях перший національний заповідник на горі Яйце і передав його під наукову опіку НТШ [22]. У квітні 1939 року Ю. Дорош від студії "Фотофільм" написав листа до Хвального виділу НТШ з проханням звернутися до митрополита А. Шептицького в справі надання матеріальної допомоги для фільмових зйомок у заповідниках з метою збереження оригіналів в архівах НТШ і використання копій для популяризації краси природи в країні і закордоном [23].

Завдяки юридичній освіті та діловим якостям Ю. Дорош отримав пропозицію зайняти посаду директора відділу реклами новоствореного концерну "Добро і Краса" – об'єднання українських кооперативів легкої промисловості, проте, на жаль, це був 1939 рік і як зазначив композитор С. Людкевич: "Червона армія нас визволила і на то нема ніякої ради". Ю. Дорошу вдалося гідно пережити роки страхіть Другої світової війни, і завдяки рекомендаціям Олександра Довженка він очолив новостворене у Львові Управління кінофікації [11, с. 4]. Ю. Дорош супроводжував О. Довженка у подорожі по Західній Україні, внаслідок якої О. Довженко створив фільм "Визволення" – український документально-історичний фільм-хроніка 1940 року про приєднання Галичини до Радянської України у 1939 році. У виданні "Галицька брама" опубліковані спогади про співпрацю Ю. Дороша з титаном українського кіно [9, с. 11].

До цього періоду творчості Ю. Дороша належить і стрічка "Крилос" (1939 року; режисер і оператор Юліан Дорош, сценарист Василь Софронів-Левицький; виробництво аматорської студії "Фотофільм") – незавершений звуковий кольоровий ігровий фільм про події часів князя Ярослава Осмомисла. Про роботу над

цим фільмом А. Дорош та Я. Полотнюк опублікували статтю “Декілька слів про другий український фільм у Галичині” [12, с. 16].

“Крилос” – це історична розповідь з життя України-Руси XII століття, навіяна археологічним дослідженням Ярослава Пастернака давньої столиці Галицько-Волинського князівства, зокрема храму в Галичі. Цей фільм Ю. Дорош знімав на замовлення акціонерного товариства “Добро і краса”, а меценатом проекту виступив Митрополит Андрей Шептицький. Сценарій написав В. Софронів-Левицький, а мистецтвознавець Ірина Гургула спроектувала одяг для персонажів фільму (у головних ролях – А. Поліщук і М. Сафіян). Робота над фільмом розпочалася паралельно зі зйомками стрічки “До добра і краси”. Кінопроби відбувались улітку 1939 року в Митрополичому саду на Святоюрській горі. Фільм починався з того, що хлопчик-поводир приводить до саркофага незрячого лірника, який уважно обмацує його, згодом виймає ліру й розпочинає музичну імпровізацію, під звуки якої й розгортається історичний сюжет. На жаль, восени 1939 року роботу над картиною було припинено через початок війни. Окремі фрагменти стрічки демонстрували у кінотеатрі “Стильовий” під час німецької окупації. 1982 року Ю. Дорош передав до музею у Галичі 20 метрів плівки, які збереглися, – це якраз були перші кадри з лірником [5].

У 1939 році Ю. Дорош одружився зі Стефанією Хоркавою, з якою прожив 43 роки – аж до смерті. Рівночасно з роботою в Управлінні кінофікації Ю. Дорош співпрацював з професором Іларіоном Свєнціцьким, який був директором об’єднаних художніх музеїв Львова. Після початку німецько-російської війни сім’я Дорошів переїздить у містечко Городенка на Покутті. Там Ю. Дорош, окрім того, що став директором місцевого кінотеатру, відкрив ще й фотосалон, який у 1944 році після приходу Червоної армії дуже йому прислужився, адже завдяки цьому фотографа Дороша не забрали у лави армії. Андрій Дорош згадував: “Після оголошення мобілізації в ряди «визволителів Європи» до воєнкома Городенки вирушила делегація «від мас» зі словами – «мы наступам от Одессы и это первый фотограф, который нам встретился. Пускай он сделает мне фотокарточку…». «Голос народу» був почутий і з усього чоловічого населення Городенки, придатного для “походу проти супостата” залишилось троє – перукар, акордеоніст і фотограф …” [11, с. 5].

Повернувшись після закінчення війни у 1946 році до Львова, Ю. Дорош продовжив займатися фотографією, деякий час працював у Львівському історичному музеї, наприкінці 1940-х років перейшов працювати на кафедру історії техніки Львівського політехнічного інституту (ЛПІ), якою керував професор З. Рубін. Саме у фотолабораторіях ЛПІ Ю. Дорош освоїв нову на той час техніку кольорової фотографії, стаючи (рівночасно з М. Жебраком) його лідером у Львові.

У 1956 –1965 роках Ю. Дорош – фотограф відділу археології Інституту суспільних наук АН УРСР.

У 1956 році на запрошення академіка Івана Крип’якевича організував фотолабораторію, у якій друкували ілюстрації до путівників, альбомів, книжок. При

відділі Ю. Дорош продовжив наукові експедиції, в які він їздив, ще працюючи в Львівському політехнічному інституті. Добре знаючи Маркіяна Смішка, Олексія Ратича та Олександра Черниша, Ю. Дорош професійно зробив фотофіксацію досліджуваних об'єктів для видань інституту. Водночас розпочалася позапланова робота з І. Крип'якевичем – збір нового фотоматеріалу для перевидання книжки "Історичні походи по Львову", яке було реалізоване 1991 року [11, с. 5; 6].

За підтримки колег з Музею етнографії та художнього промислу Ю. Дорош відкрив 1957 року у Львові першу персональну виставку етнографічного фото [4]. (Хоча дослідниця Я. Полотнюк зазначила, що виставка відбулася у 1960 році [21, с. 26]). Згодом ця виставка була повторена у краєзнавчому музеї Івано-Франківська [11, с. 5].

У 1962 році другою персональною виставкою "За ленінське ставлення до природи" в Природознавчому музеї АН УРСР завершилася реалізація ще одного проекту історика І. Крип'якевича, в якому брав участь Ю. Дорош. Проект мав на меті фіксацію флори Кайзервальду – горбів у східній частині Львова, де мав бути створений заповідник народної архітектури Західної Галичини [10, с. 14].

У 60-х роках починається співпраця Ю. Дороша з Львівським книжково-журнальним видавництвом, де він брав участь в ілюструванні низки путівників та буклетів по Львову й курортах області. В тих роках Ю. Дорош також розпочав публікувати фото у журналах "Україна" та "Народна творчість й етнографія". За ініціативи Л. Долинського та Д. Фіголя Ю. Дорош працював над монографічними альбомами "Вишивки і тканини" та "Вбрання", які були надруковані у Києві до Декади українського мистецтва в Москві 1960-го року. Тоді ж починаються творчі контакти Ю. Дороша з художником, графіком з Києва Володимиром Юрчишином, який за допомогою фотоматеріалів майстра оформив низку видань, у тому числі подарунковий том "Народні перлини" (видавництво "Дніпро", 1971 року), монографію Ірини Гургули "Народне мистецтво західних областей України" (видавництво "Мистецтво", 1966 року) та ін. Завдяки співпраці з науковцями Львівського музею українського мистецтва Ю. Дорош налагодив творчі контакти з о. Володимиром Яремою (в майбутньому – патріархом УАПЦ Димитрієм) – зафіксував пам'ятки української сакральної культури. Останній виїзд на фотофіксацію печерних святилищ у Страдчі та Файній Ю. Дорош здійснив у травні 1982 року за три місяці до смерті [21, с. 26].

У 1966 році Ю. Дорош перейшов працювати у Центральний державний історичний архів у Львові, у якому була фотолабораторія обладнана за високими технічними стандартами, зокрема камера "Адміра". Це дало можливість митцю повернутися до кіноматографа. У 1960-х роках Ю. Дорош знімав етнографічні сюжети для Львівської студії телебачення.

У 1972 році в Івано-Франківському краєзнавчому музеї відкрилася третя персональна виставка етнографічних творів Ю. Дороша, повторена через рік при

підтримці Ігоря Герети й Остапа Черемшинського у Велеснівському меморіальному музеї Володимира Гнатюка.

З 1977 року почалася реалізація останнього великого проекту Ю. Дороша, пов'язаного з фотофіксацією народної меморіальної кам'яної скульптури, який авторові вже не судилося завершити [21, с. 26]. В останні роки життя у Ю. Дороша загострився цукровий діабет і 20 липня 1982 року життя кінодіяча і фотографа припинилося. Похований Ю. Дорош на Личаківському цвинтарі у Львові, у гробівці родини Левицьких.

Завдяки популяризуванню кінематографічної культури серед галицької громадськості та невтомній праці українських аматорів фотографії та кіно, зокрема Ю. Дороша, українство 20–30-х років XX століття стало однією з ключових ланок формування кооперативного кіновиробництва на західноукраїнських землях. Працелюбність та мистецький талант – основні чинники, що супроводжували весь творчий шлях Ю. Дороша, галицького інтелігента з камерою в руках. Його відданість справі і модерне бачення майбутнього залишило для нащадків неоціненний скарб – фото- і кінонадбання, які лягли в основу не лише західноукраїнського кінематографу, а й стали однією з чільних віх у формуванні та розвитку кіно України загалом.

Список використаної літератури

1. *Бучко Р.* Перше століття кінематографу у Львові: здобутки і втрати / Роман Бучко // Галицька брама. – 1996. – № 24, грудень. – Видавництво "Центр Європи". – С. 2.

2. *Бучко Р.* Український закордонний кінематограф 1930–1945 / Роман Бучко, Андрій Дорошенко // Історія українського кіно : у 5 т. Т. 2 : 1930–1945 / [гол. ред. Г. Скрипник] ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 448 с., 28 іл.

3. *Воробкало Д.* "До добра і краси", або історія першого повнометражного українського фільму в Галичині [Електронний ресурс] / Дзвінка Воробкало. – Режим доступу : http://photo-lviv.in.ua/do-dobra-i-krasy-abo-istoriya-pershoho-povnometrazhnoho-ukrajinskoho-filmu-v-halychyni/ (дата звернення: 20.02.18). – Назва з екрана.

4. *Воробкало Д.* Українська фотографія Львова у персоналіях. Портрет вісімнадцятий: Юліан Дорош [Електронний ресурс] / Дзвінка Воробкало. – Режим доступу : http://photo-lviv.in.ua/ukrajinska-fotohrafiya-lvova-u-personaliyah-portret-visimnadtsyatyj-yulian-dorosh/ (дата звернення: 21.02.18). – Назва з екрана.

5. *Воробкало Д.* Українське кіно в Галичині 1930-х [Електронний ресурс] / Дзвінка Воробкало. – Режим доступу : https://zbruc.eu/node/59657 (дата звернення: 19.02.18). – Назва з екрана.

6. Галицька брама. – 2006 – № 7–8 (139–140), липень–серпень. : Львів середини XX століття у фотографіях Ю. Дороша. – Видавництво "Центр Європи". – 36 с.

7. *Гнатюк М.* Народне мистецтво Покуття і Гуцульщини у світлинах Юліана Дороша [Електронний ресурс] / Михайло Гнатюк. – Режим доступу : http://gallart.primordial.org.ua/galiciania/gal9-2003-gnatyuk.htm (дата звернення: 18.02.18). – Назва з екрана.

8. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995 : пер. с фр. Л. Госейко ; пер. Станіслав Довганюк ; відп. ред. і передм. Володимир Войтенко. – Київ : KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.

9. *Дорош А.* О. П. Довженко в Галичині / Андрій Дорош // Галицька брама. – 1996. – № 24, грудень. – Видавництво "Центр Європи". – С. 11.

10. *Дорош А.* Програма академіка Крип'якевича "Квіти Кайзервальду" (штрихи до історії реалізації) / Андрій Дорош // Галицька брама. – 1997. – № 6 (30), червень. – Видавництво "Центр Європи". – С. 14.

11. *Дорош А.* Юліан Дорош – 100 років від дня народження / Андрій Дорош // Галицька брама. – 2009. – № 6 (174), червень. – Видавництво "Центр Європи". – С. 3–5.

12. *Дорош А.* Декілька слів про другий український фільм у Галичині – "Крилос" / А. Дорош, Я. Полотнюк // Галицька брама. – 1996. – № 24, грудень. – С. 16.

13. *Дорош Ю.* Мій перший етнографічний фільм / Юліан Дорош // Світло і тінь. – 1933. – № 1–2. – С. 6–12.

14. *Дорош Ю.* Пролом у молоде кіномистецтво / Юліан Дорош // Кіно. – 1931. – № 10. – С. 1.

15. *Дорош Ю.* Раковець – моя перша фотографічна фільма / Юліан Дорош // Назустріч. – 1936. – № 4. – С. 5.

16. Дорош Юліян-Юрій, пластовий фотограф [Електронний ресурс] // Сто кроків.info : блог. – Текст і граф. дані. – Режим доступу : http://100krokiv.info/2017/06/dorosh-yuliyan-yurij-plastovyj-fotohraf/ (дата звернення: 21.02.18). – Назва з екрана.

17. Історія українського кіно : у 5 т. Т. 2 : 1930–1945 / [гол. ред. Г. Скрипник] ; НАН України ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Київ, 2016. – 448 с., 28 іл.

18. *Коба А.* Юліан Дорош – піонер української кінематографії в Галичині / Алла Коба // Наукові записки Львівського історичного музею. – 1995. – Вип. IV, ч. 2. – С. 82–96.

19. *Котлобулатова І.* Історія кіно у Львові 1896–1939 рр. / Ірина Котлобулатова. – Львів : Ладекс, 2014. – 96 с., іл.

20. *Крушельницька Л.* Рубали ліс… (спогади галичанки) / Лариса Крушельницька. – Третє, допов. вид. – Львів : Астролябія, 2008. – 352 с., 32 с. іл.

21. *Полотнюк Я.* Юліан Дорош – фотограф, зачинатель професійного національного кіно в Галичині / Ярина Полотнюк // Галицька брама. – 1999. – № 9/10. – С. 26.

22. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 1. – Спр. 88. – Арк. 1–2.

23. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 1. – Спр. 88. – Арк. 37.

24. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 1. – Спр. 88. – Арк. 38–40.
25. ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Спр. 191. – Арк. 1.
26. ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Спр. 74. – Арк. 13.
27. ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Спр. 74. – Арк. 19.
28. ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Спр. 74. – Арк. 191.
29. ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Спр. 74. – Арк. 287.
30. ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Спр. 74. – Арк. 3.
31. ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Спр. 74. – Арк. 4.
32. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного – Свято молоді "Рідна школа" (1930 р.) [Електронний ресурс] : відео. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=6AGSt0o0XP0 (дата звернення: 21.02.18). – Назва з екрана.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.2017
Прийнята до друку 3.12.2017

THE ACTIVITY OF YULIAN DROOSH IN THE CONTEXT FOR THE DEVELOPMENT OF PHOTOGRAPHY AND CINEMA IN WESTERN UKRAINE OF 20-30'S OF THE 20TH CENTURY

Iryna PATRON

Theatre Studies and actor craftsmanship department,
Lviv National Ivan Franko University,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
tel.: 0322 39 42 99, e-mail: patronira@gmail.com

Main article content: the development of the cinematography in the Western Ukraine of the early 20th century has been analyzed; the film heritage and the activities of Yulian Dorosh as a photographer and cinema artist has been described; the contribution of Yulian Dorosh for the development of photography and cinema of Halician Ukrainians in the late 20's and 30's of the 20th century was shown.

Keywords: Yulian Dorosh, film, photograph, cinematography (cinema), Ukrainian culture, Halychyna

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 331–349
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 331–349

УДК 82.09А.Крушельницький : 821.161.2ФранкоІ.(092)] “189/191”

ФРАНКІАНА АНТОНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО

Мирослава ЦИГАНИК

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна,
тел.: (032) 239-42-99; e-mail: glouchkom@gmail.com

Досліджено літературознавчу діяльність А. Крушельницького, що охопила широке коло проблем франкознавства. Встановлено, що вивчаючи творчість І. Франка упродовж 25-ти років, А. Крушельницький у своїх студіях зосередився на художніх творах І. Франка. Дослідник один із перших зумів визначити місце автора “Мойсея” в історії теоретико-літературної думки свого часу, також звернув увагу на педагогічну та політичну діяльність І. Франка. Окремим цінним аспектом дослідження є вивчення взаємин між І. Франком та А. Крушельницьким.

Ключові слова: літературознавство, франкознавство, текстуальний метод дослідження, біографізм, художній твір, інтелектуальне життя України кінця XIX – початку XX століть.

Антон Крушельницький (1878–1936) важлива персоналія в культурно-літературному житті Галичини кінця XIX – початку XX століть. Потрапивши в гравітаційне поле Франкового генія, він формував свій літературно-науковий світогляд. З цього моменту розпочинається його активна творча праця, в якій дослідник засвідчив широке поле зацікавлень. Про А. Крушельницького чимало писали з історичної, літературознавчої, педагогічної позицій, однак є чимало фактів і біографії, і наукової діяльності вченого, які й досі не з’ясовано. Суттєвий пласт інформації, що зберігається в архівах Львова та Відня, ще очікує фахових наукових студій. Проте найменше розкрито здобутки А. Крушельницького у франкознавстві. Дослідник, незважаючи на відсутність глибинного аналізу феномену Франкової творчості, один із перших зумів визначити місце автора “Мойсея” в історії теоретико-літературної думки свого часу. У радянський період франкознавчі здобутки А. Крушельницького, якщо й брали до уваги, то подавали їх у викривленому форматі. Відтак, одним із завдань сучасної гуманітаристики є об’єктивне з’ясування головних положень студій ученого про І. Франка. Окремим цінним аспектом дослідження є вивчення взаємин між І. Франком та А. Крушельницьким.

© Циганик М., 2017

Походив А. Крушельницький, за твердженням Л. Крушельницької, із давнього роду, який відомий ще із XIV ст. [11, с. 25]. Батько Володислав працював адвокатом податкової канцелярії в Станіславі (тепер Івано-Франківськ). Мати Марія, яка походила з родини Монастирських[1], займалася вихованням дітей, яке ґрунтувалося на народних традиціях, що сприяло виробленню гідних національних поглядів майбутнього українського інтелігента. М. Зуляк зазначила, що сім'я Крушельницьких була одним із культурних осередків Перемишля, до якого входили відомі особи, політичні діячі. Це середовище мало вагомий вплив на формування Антона як особистості й громадсько-політичного діяча [10, с. 86].

Після закінчення Перемишльської гімназії, вищу освіту А. Крушельницький здобув у Львівському університеті на філософському факультеті. Культурно-освітній рух у столиці Галичини наприкінці XIX століття спонукав юнака до нових творчих пошуків, в основі яких було студіювання української, чеської, польської, російської та інших європейських літератур. За твердженням М. Дубини, А. Крушельницький читав "Русалку Дністрову", твори Т. Шевченка, М. Вовчка, О.-Ю. Федьковича, М. Гоголя, І. Тургенєва, Ю. Словацького, О. Герцена, М. Чернишевського, Ф. Достоєвського, Дж. Г. Байрона, В. Гюго, Е. Золя та передплачував тогочасні україномовні періодичні видання ("Зоря", "Житє і слово", "Правда") [6, с. 3].

У 1899 році А. Крушельницький уперше заявив про себе в літературному середовищі Львова перекладами "Із циклу вігілій" С. Пшибишевського та "В гірничій дуброві" Г. Запольської, на які відгукнувся І. Франко в рецензіях. Ці критичні відгуки звернули увагу галичан на письменника-початківця. Уже в першому своєму розборі "Станіслав Пшибишевський. Із циклу вігілій, переклав Антін Крушельницький" І. Франко підказав письменникові необхідні елементи для розвитку дальшої творчості, поставивши три основні запитання, крізь призму яких викристалізувалася перекладацька діяльність А. Крушельницького: "Для кого перекладено її на українську мову, що подобається в ній перекладачеві і що хотів він у ній подати нашій суспільності?" [38, с. 33]. На основі цих лаконічних запитань І. Франка визначилися напрями дальшої перекладацької, письменницької, педагогічної, видавничої, публіцистичної та літературознавчої діяльності А. Крушельницького. Наступна рецензія І. Франка на перекладацькі спроби А. Крушельницького була значно прихильніша, рецензент зазначив, що переклад, хоч і не всюди взірцевий, у цілому добрий [36, с. 35].

Наступними кроками А. Крушельницького були оригінальні літературні проби. Серед них комедія "Орли", яку відзначив І. Франко, вказавши, що автор "запустив глибоко зонд в безодню людської безхарактерності, фарисейства та підлоти, ілюстрував її майже всіми типами, виведеними в комедії, ілюстрував основно і всесторонньо" [35, с. 239] чим максимально передав реалії життя. Розглядаючи

[1] В інших джерелах зустрічається Монастириських.

українську літературу за 1899 рік, І. Франко відніс А. Крушельницького до розряду новелістів, у яких, окрім "добрих речей трапляться праці ще зовсім не зрілі", адже їхнє літературне обличчя ще не розвинулося так, щоб він міг про них сформувати остаточну думку [39, с. 16]. Проте вже в студії "Українська література" писаної 1901 року, І. Франко розглянув постать А. Крушельницького в контексті генерації молодих письменників, які прагнуть "цілком модерним європейським способом зображати своєрідність життя українського народу" [40, с. 142]. Аналізуючи українську літературу за 1904–1906 роки, І. Франко згадав про А. Крушельницького як про новеліста і драматурга, якого вважав "не самобутнім талантом, а лише добрим спостерігачем" [41, с. 730].

Такі висновки І. Франко міг зробити на основі прочитаних творів письменника, адже А. Крушельницькому була вкрай важлива думка авторитетного сучасника, через те він постійно надсилав і особисто І. Франкові, і через посередництво В. Гнатюка свої художні твори. Відтак І. Франко був першим читачем, критиком і видавцем письменницьких спроб А. Крушельницького [34, с. 147].

У 1901 році А. Крушельницький одружився з Марією Слободою і через необхідність забезпечити велику родину покинув Львів та перейшов на педагогічну роботу в Станіславщину (тепер Івано-Франківська обл.). У цей час розпочалось активне листування А. Крушельницького з культурно-науковими діячами Західної України кінця XIX – початку XX століть. Епістолярій А. Крушельницького з О. Барвінським, В. Гнатюком, М. Грушевським, В. Дорошенком, О. Кульчицькою, К. Студинським опубліковано у виданні "Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини", яке висвітлює важливі педагогічні, видавничі та літературознавчі питання галицького інтелігента та є свідченням інтенсивного інтелектуального життя України того часу.

Листування між І. Франком та А. Крушельницьким тривало вісім років (1904–1912). С. Трофимук виокремив два типи листів письменників:

– листи, в яких А. Крушельницький просив І. Франка висловити свою думку з приводу того чи іншого його твору та своєчасна відповідь кореспондента зі стислим реферуванням пропонованої роботи;

– листи, що стосувалися видавничих справ, де розкрито питання щодо видання серій хрестоматійних підручників і книг для шкільної молоді, в яких І. Франко став не лише порадником, а й співавтором деяких випусків [33, с. 147].

Виховуючись "у добі й атмосфері всесильного в Галичині впливу Драгоманівсько–Франкового гуртка", А. Крушельницький уважав І. Франка найсильнішою поетичною індивідуальністю [5, с. 4], а Франкову критику на його твори аксіоматичною. У листі до В. Гнатюка від 1 жовтня 1909 року А. Крушельницький писав не лише про авторитет наукових поглядів І. Франка для нього як письменника, а й відзначав психологічні впливи доктора на його особу: "Критика шефа (І. Франка. – *М. Ц.*) «Орлам» геніальна, але мене сильно пригнобила! Чи вона з етичного боку має рацію – се иньша річ! Я зі своєї сторони дуже не

пишуся на таке трактованє справи. Д-р Франко справді геніально підхопив її освітлення, але тон, в якім вона написана признаюся пригнобив мене надзвичайно" [13, с. 63].

Під впливом І. Франка, А. Крушельницький став членом львівської молодіжної самостійницької групи "Молода Україна" та Української радикальної партії. Ідучи слідами свого наставника, виступив співвидавцем журналу "Молода Україна" (1900–1903 років) та співробітником "Літературно-наукового вісника" (1900–1913 років), де й фактично розпочав свою діяльність літературознавця, опублікувавши 1906 року статтю "Новини нашої літератури" [24, с. 283], що згодом була передрукована в "Літературно-критичних нарисах" під назвою "Іван Франко «На лоні природи»".

Стосунки А. Крушельницького та І. Франка мали літературний та науковий контекст, проте контакти обірвалися. Причину припинення листування між цими діячами української культури можна вивести з біографії А. Крушельницького. Зважаючи на те, що впродовж 1912–1918 років, із перервами у час воєнних дій, він був директором української приватної гімназії у м. Городенці, а з 1915 року і бургомістром цього міста, А. Крушельницький усі сили зосереджував на повноцінне функціонування української школи, "використовував різноманітні форми навчання, сприяв національному й моральному вихованню учнів, запроваджував принципи трудового навчання, організацію кас ощадності, використовував елементи самоврядування в учнівському колективі" [8, с. 9], через що закинув науково-видавничу та літературознавчу діяльність на значний період часу.

Чверть століття А. Крушельницький працював у сфері освіти (з 1902 по 1926 роки): він викладав у гімназіях м. Коломиї (1902–1905, 1908, 1926), Станіславова (нині Івано-Франківськ, 1905, 1908), Долини (1914), Городенки (1912–1918, з перервами) та Рогатина (1925–1926) [12, с. 1195]. Займаючись педагогічною діяльністю, письменник і науковець зробив чималий внесок у розвиток українського шкільництва, зокрема, за підтримки І. Франка, В. Щурата та К. Студинського він видав серію підручників і посібників з української мови та літератури. На думку М. Гнатюка, в основу більшості педагогічних концепцій А. Крушельницького лягли ідеї зі статті І. Франка "Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах", завдяки якій А. Крушельницький усвідомив необхідність популяризації найкращих зразків української літератури та культивування літературно-критичних і науково-методичних розробок [2, с. 260]. Проте, підсумовуючи свій професійний шлях, педагог зазначав, що трагедією його життя стало те, що він хотів усі сили спрямувати на розвиток рідного шкільництва, але на дорозі стали ті, яким не був потрібний прогрес української школи. У цьому локалі А. Крушельницький порівнював себе з І. Франком, зазначивши, що "як О. Барвінський відсунув І. Франка від кафедри, так М. Білецька, О. Терлецький і інші Целевичі" відсунули його від реорганізації шкільництва, боячись його сміливого слова й рішучого діла [19, с. 258].

За твердженням Л. Крушельницької, Львів був негостинним містом для української інтелігенції, тому в провінції А. Крушельницький мав кращі можливості для праці [11, с. 27]. Незважаючи на це, дослідник стежив за культурним життям столиці Галичини, й на честь святкування 40-ліття літературної діяльності І. Франка А. Крушельницький написав оповідання "Таємниця душі Івана", яке просив В. Гнатюка надрукувати в збірнику "Привіт Іванові Франкові" [19, с. 68].

У 1918 році після розколу Австро-Угорської імперії, А. Крушельницький всіляко намагався сприяти відродженню незалежної української держави. З цією метою він почав співпрацювати із товариством "Вернигора", у якому друкував читанки для 1–4 і 5–8 класів, у видавничих справах відвідував Львів та Київ. Знаково, що під час цих подорожей працював над редагуванням невідомої праці про І. Франка, яку мав намір друкувати в Києві [16, с. 175].

Навесні 1919 року А. Крушельницький опинився в середовищі провідників Української Народної Республіки та обійняв посаду Міністра освіти в новоствореному уряді С. Петлюри, на якій упродовж шести місяців відстоював національні інтереси та незалежність України, проте в жовтні 1919 року змушений емігрувати зі сім'єю до Австрії, щоб уже там продовжувати друкувати навчальні підручники з української мови, літератури та історії, у яких вбачав єдиний дієвий засіб боротьби. За кордоном А. Крушельницький мешкав убого [18, с. 203], великі труднощі в подальшій науковій діяльності дослідника виникли через втрату бібліотеки, яку не вдалося перевезти з Чернівців [14, с. 141]. Проте М. Дубина назвав віденський період найпліднішим у творчості письменника і науковця [5, с. 3]. В еміграції А. Крушельницький активно працював як письменник, уважно стежив за подіями у Західній Україні та продовжував співпрацю, започатковану 1915 року у Львові, коли він був членом Загальноукраїнської Культурної Ради, з українськими видавничими товариствами "Дзвін", "Чайка" та "Українська книжка" у Відні [9, с. 109–114]. Робота з останньою організацією була особливо інтенсивною, адже товариство "Українська книжка" отримала право на повне критичне видання творів І. Франка, над яким працював А. Крушельницький. У межах цієї співпраці франкознавець розробив план роботи над багатотомником, до якого мали входити поетичні твори, драми й комедії, белетристика, літературна критика, наукові праці, публіцистика, листування, життєпис. Дослідник пропонував брати за основу останній друкований варіант тексту з дотриманням Франкового правопису та додатками зі всіма варіантами цього твору, включно з рукописом, для докладного текстологічного аналізу [14, с. 139–141]. А. Крушельницький усвідомлював труднощі, які виникали при упорядкуванні інтелектуальної праці І. Франка, тому літературознавець звертався за допомогою до В. Дорошенка. У листі від 5 січня 1920 року А. Крушельницький поставив перед кореспондентом низку завдань для дальшої роботи над Франковим багатотомником, проте в їхньому дальшому листуванні цю тему не розвинуто, а творча співпраця зводилася лише до обговорення проблем видання художніх творів самого А. Крушельницького [14, с. 141].

Незважаючи на те, що дослідник усвідомлював вагомість та необхідність комплексного видання творчого доробку І. Франка як основи для всебічного дослідження та відродження української культури загалом, йому не вдалося втілити задум у життя. А. Крушельницький не лише переоцінив свої наукові можливості щодо виконання роботи такого масштабу, а й можливості реалізації обумовленого плану щодо підбору необхідного матеріалу, адже, втративши бібліотеку та перебуваючи за кордоном, він, при всій наполегливості в листах до колег, не отримав необхідної літератури й рукописів для видання багатотомника Франкових творів. Можливо, певні негативні акценти в роботу над підготовкою цього видання вніс судовий конфлікт, який відбувся в той період між А. Крушельницьким та П. Франком, що забороняв науковцеві використовувати для друку твори І. Франка. Хоча, за словами Л. Крушельницької, справа вирішилася мирно, але для "вже поважного франкознавця" це був значний професійний удар [11, с. 34].

Для продуктивної наукової роботи А. Крушельницький планував у 1920 році переїхати до Львова, проте це йому не вдалося і лише 1924 року сім'я Крушельницьких повернулася в Україну, до Рогатина. М. Зуляк зауважила, що у 20–30-х роках XX століття відбулася певна переорієнтація поглядів А. Крушельницького, він почав наголошувати на так званому "радянському націоналізмі" [10, с. 87]. Це призвело до того, що в 1925 році А. Крушельницького вперше заарештувала польська поліція, а 1932 року відбувся повторний арешт, і ув'язнення тривало близько п'яти місяців. У листі до В. Гнатюка від 16 червня 1926 року А. Крушельницький писав про своє скрутне матеріальне становище через відсутність можливості друкувати власні праці, адже, за словами вченого, не працюючи в польській державі, неможливо прожити [13, с. 99]. Через це А. Крушельницький розпочав публіцистичну діяльність, видавав журнали "Нові шляхи" (1929–1932) та "Критика" (1933–1934). Не забував франкознавець і про свого вчителя, "що батьківською рукою провадив у світ" перші його твори й до десятиліття від дня смерті І. Франка планував написати статті до "Літературо-наукового вісника" та львівської газети "Новий Час" [13, с. 98], які не вдалося відшукати. Можливо, він не здійснив задуманого.

У травні 1934 року А. Крушельницький зробив доленосний крок, переїхавши зі сім'єю до Харкова: "Крушельницькі не зважали на різні слухи зі Сходу про голод і суспільні арешти […], прийняли радянське громадянство і включилися в життя столиці" [6, с. 3], а вже 3 листопада 1937 року. учень І. Франка, екс-міністр освіти УНР, був розстріляний в урочищі Сандормох (Російська Федерація). На думку І. Денисюка, А. Крушельницький не зміг передбачити такого кінця бурхливого ренесансу українства 20-х років у Радянській Україні [3, с. 6].

Спілкування з І. Франком суттєво позначилося на світогляді А. Крушельницького. Він прагнув відповідати літературно-науковим критеріям свого вчителя і наставника. Осягнути велич І. Франка А. Крушельницький намагався у студіях різного формату та різноаспектно, зокрема, як перекладача, письменника, педагога,

політичного діяча. У франкознавчих працях А. Крушельницький розкривав світоглядну позицію, соціальні та філософські погляди наставника. Окресливши творчі принципи І. Франка – "Мистецтво із життя й для життя, мистецтво – ув'язане тісно із життям, на послугах життя" [27, с. 25], він сприймав їх як особисте кредо. У пошуках свого душевного спокою і своїх дітей, А. Крушельницький неодноразово звертався до творчості І. Франка. Зокрема, синові Івану 8 жовтня 1924 року. він писав: "Я дуже бажаю тобі, щоб твій душевний стан прийшов до рівноваги. Прочитай собі десять, сто разів, вивчи на пам'ять Притчу Франкову про рівновагу. Все її май перед очима" [15, с. 165]. Дослідник уважав, що поезія І. Франка "в корні праці й того, що дає життя" [27, с. 13].

Першими літературно-критичними спробами А. Крушельницького як франкознавця стали праці, присвячені письменницькій діяльності І. Франка. У листі до М. Грушевського від 2 травня 1908 року. дослідник повідомляв, що має "сумлінно обдуману працю про його (І. Франка. – *М. Ц.*) поетичну творчість: I – як лірика; II – як автора поем" та основу для студії "Галицько-українська поезія за час останнього десятиліття" [17, с. 129]. У цьому ж році А. Крушельницький видав "Літературно-критичні нариси", де опублікував статті "На вершинах поетичної творчости (З приводу поеми «Мойсей» і збірки «Semper tiro» – Івана Франка)" та "Іван Франко: «На лоні природи»", в яких зробив спроби аналізу композиції та художнього змісту творів І. Франка, подекуди зачепив систему персонажів, подав свої враження від прочитаних художніх текстів [21, с. VII].

На літературно-критичні напрацювання А. Крушельницького в галузі франкознавства звернув увагу М. Гнатюк. У статті "Під благотворним впливом великого Франка (Іван Франко в літературно-естетичній концепції А. Крушельницького)" дослідник зараховував до жанрів літературної критики окремі розвідки А. Крушельницького з "Літературно-критичних нарисів" "Мойсей", "Semper tiro", "На лоні природи", монографію "Франко Іван (поезія)", передмови до збірок "В поті чола" та "Франко Іван. Вибір поезії". М. Гнатюк, як свого часу М. Зеров, зазначив, що франкознавчим працям А. Крушельницького початку XX століття властива певна фрагментарність і розпливчастість, проте найбільш виразною та послідовною автор назвав студію "Мойсей", у якій, на думку науковця, втілені соціологічні принципи аналізу [2, с. 261]. Сам же А. Крушельницький уважав поему "Мойсей" твором, що гідно репрезентує свого автора на вершинах його поетичної творчості [23, с. 6]. Один із перших літературних критиків "Мойсея", перебуваючи під впливом Франкового авторитету, зачислив її до найкращих творів в українському письменстві початку XX століття. Під час аналізу композиції поеми, А. Крушельницький класифікував твір за структурою (перша – I–IX пісні, друга – X–XX пісні), за змістом (перша – детальне змалювання життя народу, друга – розкриття трагедії генія) [23, с. 7] та за жанром (перша – епічна, друга – драматична) [23, с. 26]. Для висвітлення філософської суті "Мойсея" науковець опирався на розроблену класифікацію, переповів сюжет поеми та намагався з позиції читача

розкрити хід поетичної думки автора, в яких прагнув замінити поетичні символи І. Франка на картини з реального життя. Подаючи розлогі цитування та паралелі з інших поетичних творів письменника, А. Крушельницький дійшов висновку, що "«Мойсей», як поема, стане поруч величніх творів світових поетів, що їх цікавлять загадки життя й справи устрою всесвіта" [23, с. 25]. Праосновою "Мойсея" франкознавець уважав збірку "Із днів журби", яку розглянув крізь призму основного мотиву поеми – суспільної праці. Щоправда, критик зазначив, що таке порівняння має рацію лише в "спорідненому ідейному тоні" [23, с. 31]. З рядків рецензованої поеми А. Крушельницький вивів образ автора, який, на його погляд, постав як поет-індивідуаліст та поет-суспільник, що "дає в своєму творі синтезу того суспільства, що його він розмальовував за час усьої своєї діяльности" [23, с. 27]. Також науковець простежив у збірці залишки колишньої боротьби з цілим світом та певні тони сумнівів, зневіри й суму поета, що підштовхнуло літературознавця номінувати її як найсумнішу книжку XX століття [23, с. 32]. Поетичний тон І. Франка в збірці "Semper tiro" А. Крушельницький розцінив як "спокій, рівновага, щирий сміх, іронія, щира радість, молодечий огонь, а понад усім царює скристалізований філософічний світогляд" [23, с. 32]. Критик відзначив високу художню вартість добірки віршів "Із книги Кааф" та поему "Страшний суд" на основі якої письменник довів форму сатири до мистецтва. Підсумовуючи аналіз поетичних творів І. Франка, літературознавець не соромився гучних порівнянь і епітетів стосовно поета, назвавши його вірші "кованими з криці" та "артистичною розкішшю", в яких уся глибина авторських ідей та всебічних мотивів, що проявляються в змісті творів [23, с. 55–56].

Критичний аналіз збірки І. Франка "На лоні природи" А. Крушельницького не містив ґрунтовних наукових рефлексій. Розбір прозового матеріалу видання полягав у вишукуванні в текстах автобіографічних моментів та переказі творів у поєднанні з розлогими цитатами. Подекуди А. Крушельницький зазначав враження, які справив на нього той чи інший твір та, як педагог, звертав особливу увагу на дидактичний аспект оповідань. Наприкінці нарису критик зазначив кілька влучних думок, щодо новели "Сойчине крило", відзначивши її психологізм та цілком відмінне, нетипове для попередніх творів І. Франка зображення любові [20, с. 166–175].

Загалом літературно-критичні нариси А. Крушельницького наскрізь пронизані глибоким пієтетом до постаті та творчості І. Франка. М. Гнатюк зазначив, що як літературознавець А. Крушельницький цілком перебував у силовому полі Франкової критики: "Франкові оцінки ряду українських письменників кінця XIX – початку XX ст., висвітлені у працях «З останніх десятиліть XIX віку» та «Старе й нове в сучасній українській літературі» мали вирішальний вплив на оцінку Крушельницьким творів української літератури" [2, с. 260]. Ці слова підтверджує стаття А. Крушельницького "Мірти й Кипариси. (Поетична спадщина Олександра Козловського)" [22, с. 59–61], в якій автор, аналізуючи літературну постать О. Коз-

ловського, у своїх судженнях не виходив за межі наукового бачення І. Франка. Одночасно, відзначимо, що "Літературно-критичні нариси" А. Крушельницького, хоча й є збіркою вибіркових суджень про письменників нової літератури, проте на той час вона заповнила суттєву прогалину в українській літературній критиці.

Основним вектором у франкознавчих концепціях А. Крушельницького було дослідження поетичних творів І. Франка, звідси й постала найбільша студія "Франко Іван (поезія)". Ця праця стала найґрунтовнішим дослідженням А. Крушельницького, в якому подано факти біографії І. Франка і докладний опис поетичної спадщини письменника та з'ясовано роль і місце письменника в історії української літератури. Хоча в заголовку видання А. Крушельницький обмежив тему свого дослідження, насправді він охопив значно ширше коло Франкових писань. Його монографія є один із перших кроків у становленні франкознавства як літературознавчої галузі, яка цінна докладним фактологічним матеріалом і цікавою спробою синтези точного погляду на Франкову творчість.

Також А. Крушельницький працював із першодруками І. Франка. Біографічний матеріал подано на основі статей письменника зі збірників "В поті чола" (1890 року) й "Obrazki galicyjskie" (1897 року), періодичних видань "Кіевская старина", "Літературно-науковий вістник", "Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка" та праць О. Огоновського й С. Єфремова. За інформацією про життя І. Франка після 1890 року, А. Крушельницький звертався в листі від 17 травня 1909 року до В. Гнатюка, але, судячи з подальшого листуванн та й змісту самого видання, автор не зумів зібрати необхідного матеріалу. У студії А. Крушельницький лише частково закцентував на суспільно-політичній і публіцистичній праці І. Франка, зовсім оминув науково-критичну діяльність, яку мав намір проілюструвати у наступних виданнях [13, с. 62].

Теоретичною основою розвідки "Франко Іван (поезія)" стали напрацювання А. Крушельницького з 1900 по 1908 роки, які частково були надруковані у "Літературно-науковому вістнику" [24, с. 267–283] та "Літературно-критичних нарисах". Більшість статей при упорядкуванні монографії франкознавець доповнив, зокрема літературознавчий аналіз поеми "Мойсей" значно переструктурований – автор звернув увагу на історію поетичного, автобіографічні моменти, жанрову природу, художній зміст, композицію, систему персонажів твору, які доповнив лаконічними цитатами з тексту, що не характерна для розвідки "На вершинах поетичної творчости" із "Літературно-критичних нарисів". Проте науковий аналіз збірки "Semper tiro" повністю продубльовано у двох виданнях.

Аналізуючи художній доробок І. Франка, А. Крушельницький виокремив основні періоди творчості, мотиви поезії (суспільницька, особиста, філософічна), провів паралелі між внутрішнім світом ліричних героїв й автором, звернув увагу на еволюцію Франка-поета, проблему буття митця в суспільстві. Проте при літературно-критичному опрацюванні текстів відсутні акценти на певні сегменти поетики І. Франка (поетичне мовлення, версифікація, система творчих засобів)

та помітний брак чітких науково-методологічних засад викладу. Франкознавець здебільшого дотримувався текстологічного наукового підходу в своїх дослідженнях, через що постійно апелював до змісту творів, переповідання їхньої фабули призводило до повторення того, що сказав автор у слабшій формі [7, с. 533]. Такий науковий метод не міг стати основою критичних нарисів і змінімалізував можливості подачі діяльності І. Франка як цілісного і динамічного явища в українському літературному процесі.

Отримавши у дарунок від А. Крушельницького літературознавчу студію "Франко Іван (поезія)", І. Франко у листі від 21 грудня 1909 року висловив до неї лише два суттєві зауваження. А. Крушельницький у вірші "Який то вітер шумно грає" значно розширив географічний простір поезії та вказав, що **пісня хлопів-**радикалів лунає "від Сяну до **Прута аж по Карпати", на що звернув увагу І. Франко:** "**Вірш обіймає тільки частину нашої вітчизни, від Сяну по Збруч, се було конечним наслідком історичної появи руського радикалізму в Галичині, якого тоді не було ні сліду в російській Україні"** [37, с. 374]**. Також автора гімну** "**Руських хлопів-радикалів" обурило те, що А. Крушельницький найважливіші рядки рефрену** "**Ми є руські хлопи-радикали, що звергли темноти ярмо"** [37, с. 374]**, які надають цілому віршеві позитивного і могутнього значення, подав на власний розсуд, не дослівно:** "Ми є ті, що вас всіх кормимо, – за всіх вас терпимо" [30, с. 141–143]**, що, на думку І. Франка, створило ефект протесту й гіркої іронії, через що поет вимагав від автора праці сатисфакції в наступному виданні** "Франко Іван. Вибір поезії" **та вважав, що для молодого покоління в цій пісні можна знайти значно більше** "**науки і заохоти", ніж подав у своїх поясненнях А.** Крушельницький [37, с. 374]. Проте Франкових пояснень до цього твору не було надруковано ні у "Виборі поезій", ні в наступних виданнях Франкових творів в упорядкуванні А. Крушельницького.

Попри все, студією "Франко Іван (поезія)" А. Крушельницький заклав перші цеглини у формуванні франкознавства як науки. Побудована лише на огляді першодруків художніх творів І. Франка, ця праця і сьогодні є актуальною.

Важливим для франкознавства є й той факт, що А. Крушельницький прагнув популяризувати Франкове слово й українських письменників загалом серед польськомовного населення, видавши 1910 року працю "Szkice z ukrainskiej literatury współczesnej. Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajło Kociubyńskyj" (Kołomyja, 1910. – 70 s.). Метою студії, за твердженням А. Крушельницького, слугувало спорудження стовпів під мостом, що мав з'єднати польське товариство з українським духовним життям [42, с. 5]. У такому досить цікавому метонімічному ключі дослідник першочергово прагнув розкрити творчий геній автора "Мойсея". А. Крушельницький зазначив, що І. Франко – це найпомітніша постать, в українській літературі кінця XIX – початку XX століть – гігант, який витиснув свій слід духу в українському епосі, так дорогий серцю кожного українця, не є без значення, і навіть не без впливу на польське суспільство [42, с. 5–6].

Водночас, автор літературно-критичного нарису зауважив, що поляки, які багато десятиліть користувалися інтелектуальними напрацюваннями митця, не знають І. Франка так, як він того заслуговує [42, с. 6]. Учений уважав своїм обов'язком повною мірою проілюструвати польському суспільству велич і значення І. Франка не лише для українського народу, а й представити його творчий доробок у контексті загальноєвропейських літературно-мистецьких явищ і віянь. Для реалізації свого задуму А. Крушельницький у розділі "Iwan Franko" навів короткі біографічні дані про письменника, закцентував на його роботі у галузях критики та журналістики. Проте найбільше уваги дослідник приділив поетичній творчості І. Франка, класифікувавши її та переповівши зміст, що, за твердженням М. Євшана, зачинило всі горизонти критичної думки [7, с. 533]. Окрім того, у першому розділі "Szkic-ів" А. Крушельницький звернув увагу на велику й малу прозу митця, драматургію та публіцистику. Весь матеріал франкознавець подав хронологічно, спираючись на три періоди життя І. Франка, які він сам і виокремив.

Загалом у розвідці "Iwan Franko" А. Крушельницький продовжував наслідувати ті ж теоретичні й методологічні засади літературно-критичного аналізу творчості І. Франка, яку застосовував і в україномовних франкознавчих розвідках. Наукова креативність дослідника в цій роботі мінімальна, у ній відсутній проблемний підхід осмислення діяльності І. Франка, що робить її далекою від фахової критичної студії, на що звернув увагу ще М. Євшан: "Автор знайшов кілька загальних думок, які, власне, нічого не говорять, і скрізь їх повторює, майже тими самими словами" [7, с. 533]. Проте як окремий розділ "Iwan Franko", так і все видання "Szkice z ukrainskiej literatury współczesnej. Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajło Kociubyńskyj" стало першим спеціальним фактологічно насиченим дослідженням А. Крушельницького для польського читача.

Як зазначено вище, А. Крушельницький зробив суттєвий внесок у розвиток українського шкільництва. Одне із основних його досягнень стало видання вибраних творів українського письменства у філії товариства "Учительська громада" в Коломиї; завдяки цьому кращі зразки художніх творів І. Франка стали доступними для учнів середніх шкіл і гімназій. Особливості праці А. Крушельницького як упорядника та видавця літературної спадщини І. Франка найвиразніше репрезентовані у виданнях "Франко Іван. Вибір поезії" та "Франко Іван. В поті чола: (Вибір з оповідань)". У цих збірках подано не лише найкращі зразки поетичних і прозових творів І. Франка за його вказівками, а й наукові коментарі упорядника[1]. Зокрема, у вступній статті до збірки "Франко Іван. Вибір поезії" А. Крушельницький подав життєпис і аналіз творчої діяльності письменника до 1907 року,

[1] І. Франко переглядав книжки "Франко Іван. Вибір поезії" та "Франко Іван. В поті чола: (Вибір з оповідань)", був цілком задоволений і добором творів, і передмовами А. Крушельницького. Із недоліків указав на невідповідність назви й змісту збірки "В поті чола", яку вважав за доречніше назвати "Малий Мирон", та недоцільну нумерацію рядків на боці кожної строфи (див.: [37, с. 375–376]).

що здебільшого є зреферованою інформацією зі студії "Франко Іван (поезія)". У праці "Письменська творчість Івана Франка" А. Крушельницький зазначав, що художня спадщина письменника дуже багатогранна та, окрім науково-критичних і публіцистичних праць, охоплює різні літературні жанри: поезію, оповідання, повісті, комедії, драми, переклади [25, с. XI]. Осмислюючи належність І. Франка як письменника до однієї з літературних шкіл, критик наголошував на загальноєвропейській спрямованості творчості митця, що ввібрала в себе найкращі елементи літературознавчих парадигм, склавши основу для повноцінного функціонування національної літератури. При аналізі стильової специфіки творчості І. Франка з позиції теорії літератури, А. Крушельницький звернувся перш за все до змісту художніх текстів, на основі чого виокремив три основні стилі в письменницькій спадщині І. Франка:

– романтизм – молодий І. Франко, переклади Дж. Байрона і Й. Ґете, перші повісті (зокрема "Петрії і Довбощуки"), "Захар Беркут", "Без праці" та віршові історичні драми;

– натуралізм – переклади Е. Золя, збірка "В поті чола", майже всі поетичні твори, белетристичні писання та критичні студії І. Франка, які, на думку А. Крушельницького, теж дотримуються принципів натуралістичної літературної школи;

– модернізм – збірка "Зів'яле листя".

Проте при такому літературознавчому поділі А. Крушельницький розмежовував Франка-критика і Франка-поета: "Франко – се той виїмковий у літературі тип поета і критика в одній особі, поета, що в ньому критик не вбив поетичної творчости. Але з другої сторони Франко, як поет, іде в розріз із Франком критиком" [25, с. XIV]. На основі цього дослідник зробив висновок, що І. Франко в своїх критичних працях упродовж усього життя був вірним адептом натуралістичного методу, а своїми оповіданням заклав в українському літературознавстві основу для подальшого розвитку письменства в царині цієї школи. Але І. Франко у поетичній творчості, зокрема в "Зів'ялому листі" та поемах "Смерть Каіна", "Похорон", "Іван Вишенський", "Мойсей", на думку А. Крушельницького, – лірик, що відповідає основним канонам романтизму, які згодом у його творчості трансформувались у "неоромантизм або т. зв. модернізм, як опозиції до об'єктивного, холодно-розумового натуралізму" [25, с. XV].

У праці "Письменська творчість Івана Франка", яка присвячена представленню прозовому доробку письменника, А. Крушельницький обрав для літературознавчого осмислення іншу наукову методу, яка мало розкрила його аналітичні можливості критика. Вже в назві вступної статті до видання "Франко Іван. В поті чола: (Вибір з оповідань)" дослідник задекларував хронологічний метод подачі прозових текстів письменника, пояснюючи це тим, що ані тематичний, ані типологічний поділ не дали можливості проаналізувати кожен із різновидів прозових творів окремо, а хронологічна подача, на думку А. Крушельницького, наштовхує читача до розуміння "як розвивається отся (І. Франка. – *М. Ц.*) ін-

дивідуальність, які обіймала з часом круги, як поширювалася і поглиблювалася вона" [29, с. III].

Також А. Крушельницький виокремив дві доби прозової творчості І. Франка – до 1890 року і після 1890 року До першого періоду, на думку дослідника, належить "романтична повість" "Петрії і Довбощуки", низка творів, які автор зараховував до натуралістичної школи ("Лесишина челядь", "Два приятелі", "Бориславські оповідання"), група оповідань автобіографічного змісту ("Малий Мирон", "Schönschreiben", "Оловець" та ін.), поема "Захар Беркут" і збірка "В поті чола". До речі, А. Крушельницький збірку прози "В поті чола" вважав першою у Галичині книжкою європейського змісту, що є гідним завершенням "двадцятиліття новелістичної й повістевої творчости Франка" [29, с. VIII]. Другий період прозової творчості І. Франка, наголосив учений, не відзначався такою цілісністю, як перший і представлений численними жанровими різновидами новелістики, повістями, драмами та комедією [29, с. X]. Подальша інформація у цій літературно-критичній праці слугує швидше бібліографічним довідником Франкових видань до 1907 року. Очевидно, що А. Крушельницький-літературознавець уповні не зміг осягнути діяльність І. Франка наприкінці XIX – початку XX століть, яка була тісно пов'язана зі загальним піднесенням національної свідомості в українському суспільстві та спиралася на традиції культурно-історичної школи.

Як видавець підручників для шкільної лектури А. Крушельницький не зраджував своїм основним концепціям у роботі з добором матеріалу, вважаючи, що до мистецького рівня І. Франка, не наблизився жоден його сучасник. Дослідник готував до видання збірники Франкових новел і перекладів[1]. Свідченням активної видавничої співпраці І. Франка та А. Крушельницького у 1910–1912 роках стала збірка "Вибрані твори українських письменників" [1, с. 93], де, окрім передмов обох ініціаторів видання, було подано статтю А. Крушельницького "Про житє Михайла Драгоманова", розвідки М. Драгоманова "Байка Богдана Хмельницького: етнографічна студія" та І. Франка "Байка про вужа в домі: польські, чеські та церковнославянський варіянти"; також науковий редактор посібника вперше опублікував "Притчу про захланність" і передрукував із збірки "Із днів журби" поему "На Святоюрській горі".

Після смерті І. Франка А. Крушельницький надалі продовжував популяризувати його художні твори. У виданні "Український альманах" (1921) він як упорядник помістив більше двадцяти різножанрових творів письменника, а у "Виборі з українського народного письменства. Другий том від 1876 р. до 1920 р." (1922) низку поезій зі збірок "З вершин і низин", "Зів'яле листя", "Мій Ізмарагд", "Із днів журби", "Semper tiro", кілька поем, оповідань, повістей та дві статті. А. Крушельницький як професійний педагог саме твори І. Франка вважав важливим засобом

[1] За словами А. Крушельницького, ці видавничі задуми не були реалізовані через його непорозуміння з товариством "Учительська громада" та особисту зайнятість (докладніше про це див.: [34, с. 151]).

виховання молодого покоління. “Ніде так, як у школі, – наголошував він, – не треба стільки тепла, любови, щирости, ніде душа людини не є така вразлива на найменший незаслужений удар, як тут, у школі душа дитини!” [29, с. IX].

Своє розуміння спадщини І. Франка, А. Крушельницький представив і в промові з нагоди 40-літнього ювілею його творчості. Виступивши від учительської спільноти, А. Крушельницький величав І. Франка учителем свого народу, природженим педагогом, вихователем молодого покоління. Постать Франка-учителя дослідник вивів на основі оповідання “Борис Граб”, зазначивши, що письменник у цьому творі вигранив основні риси талановитого педагога – методичність, виважене та помірковане мислення, точність, власне незалежне думання, адже, наголошував промовець, основна мета гімназії – навчити “володіти духовими органами, виробляти пам’ять, порядне думанє, систематичність, а нарешті критичність” [31, с. 2]. На переконання франкознавця, хоча І. Франко стояв далеко від практичної педагогіки, але його літературна діяльність наскрізь дидактична: “усюди проявляється великий педаґоґічний хист, в кождому ділі чути душу великого учителя, педаґоґа” [31, с. 3]. До найкращих взірців творів для дитячої лектури А. Крушельницький зарахував “Лиса Микиту”, збірку казок і байок “Коли ще звірі говорили”, “Абу-Касимові капці”, “Пригоди Дон Кіхота”, “Коваль Бассім”, “Захар Беркут”. Постать І. Франка як великого українського вчителя народу дослідник розкривав, зокрема аналізуючи поетичні збірки “Мій Ізмарагд” та “Semper tiro”.

Окрім того, А. Крушельницький став одним із перших біографів письменника – у студії “Франко Іван (поезія)”, у передньому слові до книги “Франко Іван. Вибір поезії” та в низці статей про життя і творчість І. Франка, які згодом лягли в основу книжки “Франко Іван: Молоді літа” і були опубліковані 1928 року в журналі “Життя і знання”. Книга “Франко Іван: Молоді літа” перегукується зі згаданими працями 10-х років XX століття і не містить нових літературознавчих концепцій. Новими елементами в цій праці стали спогади сучасників І. Франка – В. Левицького, І. Курівця, А. Чайковського, які А. Крушельницький додав як цікавий фактологічний матеріал.

У 1928 А. Крушельницький опублікував і критичний нарис “Повість Івана Франка «Boa Constrictor»”, частковий аналіз якого був поданий у статті “«Громадський друг» у житті і творчості Івана Франка”. У нарисі автор глибоко проаналізував другу редакцію повісті, яку опублікував І. Франко 1907 року, висвітлив тло епохи та провів паралелі з творами С. Ковалева. А. Крушельницький, розглядаючи “Boa Constrictor” як мистецький твір, дав цікаві характеристики образів головного героя твору Германа Ґольдкремера, його матері, міняйла Іцка та окреслив специфічні риси типу баришівника й образу капіталізму. Окрім того, критик провів порівняльний аналіз видань 1884 і 1907 років, зазначивши, що “дві редакції – дві окремі повісти, з окремими, зовсім відмінними – одні від одних – типами” [26, с. 21]. На його думку, друга редакція з мистецько-естетичного боку значно цікавіша,

адже "вплив натуралізму Золя, вплив письменників реалістів, як також еволюція Франка-письменника в напрямку реалізму заставляє його усунути з повісти, де він малює капіталістичну господарку на цьому шматку української землі, всі романтично-сентиментальні налетілости минулої доби" [26, с. 27]. Це дослідження А. Крушельницького з наукового погляду, без сумніву, суттєво відзначається від перших молодечих спроб аналізу Франкової прози, воно характеризується глибокою критичністю та синтетичністю. А. Крушельницький чи не перший серед франкознавців чітко висловився про дві редакції цієї повісті "Boa Constrictor" як про цілком різні твори. Окрім того, у нарисі відчутна тонка й скрупульозна неповторна дослідницька манера франкознавця.

Дещо інші акценти щодо творчості І. Франка А. Крушельницький поставив у промові "Революціонерові й Каменяреві", яку виголосив 16 червня 1929 року під час свята вшанування пам'яті І. Франка. Доповідач відійшов від звичної науково-критичної риторики, висвітливши образ митця крізь призму власних політичних поглядів, а саме пробільшовицько-комуністичних. У виступі А. Крушельницький Т. Шевченка й І. Франка назвав представниками одного революційного діла, що закликали український народ повстати проти іноземних поневолювачів. Щоправда, незважаючи на численні поклони радянському режиму, ідеалізації соціального майбутнього та революційного духу А. Крушельницького, у промові й далі відчутно безмежну пошану до духовного вчителя, слова якого науковець уважав значущими та актуальними "для всякого, хто почуває себе українцем". Рясно цитуючи праці І. Франка "Критичні письма о галицькій інтелігенції" та "Отвертий лист до галицької української молоді", А. Крушельницький закликав до праці для відродження України та будування незалежної держави, адже, галичани це лише дрібна гілка української нації, що шукає "живущої і цілющої сили" в заповіті І. Франка для створення однієї могутньої країни.

У руслі політичних тенденцій 30-х років на сторінках щомісячника "Критика" з'явилася стаття А. Крушельницького "Політичний світогляд Івана Франка" [28, с. 3–24]. У ній учень І. Франка під впливом праць А. Музички та А. Річицького суттєво трансформував свої попередні судження про творчість письменника. Намагаючись прописати себе в аденти соціалістичних ідей, А. Крушельницькому, зрозуміло, не вдалося повністю розкрити багатогранну та контроверсійну сутність творчої спадщини І. Франка, причому намагання подавати Франка-соціаліста крізь призму марксиських теорій сягають крайнього абсурду.

Літературознавча творчість А. Крушельницького охопила широке коло проблем франкознавства. Дослідник усвідомлював, що творчий доробок І. Франка багатовекторний та інтертекстуальний за своєю природою, тому вимагає від літературознавця велетенської ерудиції, доцільно-аргументованих методологічних підходів та різноаспектних шляхів осмислення. Вивчаючи творчість І. Франка упродовж 25-ти років, А. Крушельницький у своїх студіях здебільшого застосовував теоретичні засади текстуального методу дослідження. Науковець зосереджував

увагу на художніх творах І. Франка, з яких виокреслював сліди біографізму, світоглядні орієнтири, суспільно-політичні та естетико-філософські погляди письменника. Проте із проаналізованого матеріалу зрозуміло, що науковий доробок А. Крушельницького із франкознавства не обмежується згаданими тут виданнями. Дослідник виношував чимало задумів щодо поглибленого й різноаспектного наукового осмислення творчого генія І. Франка.

Список використаної літератури

1. Вибрані твори українських письменників / Переднє слово написали А. Крушельницький і І. Франко. – Львів : Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1912. – Т. 2/3. – XVI, 93 с.

2. *Гнатюк М*. Під благотворним впливом великого Франка (Іван Франко в літературно-естетичній концепції А. Крушельницького) / Михайло Гнатюк // Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Іванівни Крушельницької. – Львів : [ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України], 1998. – С. 260.

3. *Денисюк І*. Людина в катаклізмах епохи: майстерність мемуариста / Іван Денисюк // Крушельницька Л. Рубали ліс. Спогади галичанки / Л. Крушельницька. – Львів, 2008. – С. 6.

4. До Володимира Гнатюка / Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 63.

5. *Дубина М*. Антін Крушельницький / М. Дубина // Літературна Україна. – 1990. – 13 грудня. – С. 3.

6. *Дубина М*. Антін Крушельницький / М. Дубина // Літературна Україна. – 1990. – 13 грудня. – С. 3.

7. *Євшан М*. Antin Kruszelnyckyj. Szkice z ukrainskiej literatury współczesnej / Микола Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан; упор. Н. Шумило. – Київ : Основи, 1998. – С. 533.

8. *Зуляк М.* Антін Крушельницький – директор приватної гімназії в Городенці / М. Зуляк // Україна в контексті Європейської історії: матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – С. 9.

9. *Зуляк М*. Співпраця Антона Крушельницького з українськими видавничими товариствами у Відні (1919–1920 рр.) / М. Зуляк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія / [за заг. ред. проф. І. С. Зуляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. Вип. 1. – С. 109–114.

10. *Зуляк М*. Формування Антона Крушельницького як особистості і громадсько-політичного діяча (кінець XIX– початок XX ст.) / М. Зозуляк // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2013. – Вип. XXXVII. – С. 86.

11. *Крушельницька Л.* Рубали ліс. Спогади галичанки / Л. Крушельницька. – Львів, 2008 – С. 25.

12. Крушельницький А. // Енциклопедія українознавства: словникова частина. – Т. 3. – К., 1996. – С. 1195.

13. *Крушельницький А.* До Володимира Гнатюка / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 99.

14. *Крушельницький А.* До Володимира Дорошенка / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 141.

15. *Крушельницький А.* До Івана Крушельницького / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 165.

16. *Крушельницький А.* До Марії Крушельницької / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 175.

17. *Крушельницький А.* До Михайла Грушевського / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 129.

18. *Крушельницький А.* До Олени Кульчицької / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 203.

19. *Крушельницький А.* До Управи Українського Педагогічного Товариства / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 68.

20. *Крушельницький А.* Іван Франко: “На лоні природи” / А. Крушельницький // Літературно-критичні нариси. – Станіславів : Наклад і друк Е. Вайденфельда і Брата, 1908. – С. 166–175.

21. *Крушельницький А.* Літературно-критичні нариси. – Станіславів : Наклад і друк Е. Вайденфельда і Брата, 1908. – С. VII.

22. *Крушельницький А.* Мірти й Кипариси. (Поетична спадщина Олександра Козловського) / А. Крушельницький // Літературно-критичні нариси. – Станіславів : Наклад і друк Е. Вайденфельда і Брата, 1908. – С. 59–61.

23. *Крушельницький А*. На вершинах поетичної творчости (З приводу поеми "Мойсей" і збірки "Semper tiro" – Івана Франка) / А. Крушельницький // Літературно-критичні нариси. – Станіславів : Наклад і друк Е. Вайденфельда і Брата, 1908. – С. 6.

24. *Крушельницький А*. Новини нашої літератури / А. Крушельницький // ЛНВ. – 1906. – Т. 34.– Кн. 5. – С. 267–283.

25. *Крушельницький А*. Письменська творчість Івана Франка / А. Крушельницький // Франко Іван. Вибір поезії / Переднє слово Антін Крушельницький. – [Коломия]: Виданє філії товариства "Учительська Громада" в Коломиї. З друкарні А. В. Кисілевського і Спілки, [1910]. – С. XI.

26. *Крушельницький А*. Повість Івана Франка "Boa Constrictor". Критичний нарис. – С. 27.

27. *Крушельницький А*. Поет-містик. Погляди на поетичну творчість Василя Щурата (Критичний нарис) / А. Крушельницьий. – Львів : "Нові шляхи", 1932. – С. 4.

28. *Крушельницький А*. Політичний світогляд Івана Франка // Критика. – 1933. – Ч. 4. – С. 3–24.

29. *Крушельницький А*. Прозові писання І. Франка в хронологічнім порядку / А. Крушельницький // Франко І. В поті чола: (Вибір з оповідань) / Переднє слово написав Антін Крушельницький. – [Коломия] : Видання філії товариства Учительська Громада в Коломиї, [1910]. – С. III.

30. *Крушельницький А*. Франко Іван (поезія): [Літературні характеристики українських письменників. І.] / А. Крушельницький. – Коломия : Галицька накладня Якова Оренштайна, [Б. р.]. – С. 141–143.

31. *Крушельницький А*. Франко як педагог: (З нагоди 40-літнього ювілею його письменської творчости) / А. Крушельницький // Наша школа. – 1913. – Зош. 1. – С. 2.

32. *Крушельницький А*. До Управи Українського Педагогічного Товариства / А. Крушельницький // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. Матеріали до біографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчабала; авт. передмови М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 258.

33. *Трофимук С*. Антін Крушельницький – кореспондент Івана Франка / С. Трофимук // Жовтень. – 1968. – Ч. 9. – С. 147.

34. *Трофимук С*. Листи Івана Франка до Антона Крушельницького / С. Трофимук // Жовтень. – 1958. – Ч. 12. – С. 147.

35. *Франко І*. Антін Володиславович. Орли. Комедія в 4-х діях / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 37 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1982. – С. 239.

36. *Франко І*. Габрієля Запольська. В гірничій дуброві, сценічна картина в 1 акті, переклав за дозволом авторки А. Крушельницький / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 32. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 35.

37. *Франко І*. Лист до А. Крушельницького / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 50 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1986. – С. 374.

38. *Франко І*. Станіслав Пшибишевський. Із циклу вігілій, переклав Антін Крушельницький / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 32 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 33.

39. *Франко І*. Українська [література з 1899 рік] / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1982. – С. 16.

40. *Франко І*. Українська література / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1982. – С. 142.

41. *Франко І*. Українська література 1904–1906 [рр.] / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896–1916 / редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Київ : Наукова думка, 2010. – С. 730.

42. *Kruszelnyckyj A*. Szkice z ukrainskiej literatury współczesnej. Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajło Kociubyńśkyj. – S. 5.

Стаття надійшла до редколегії 26.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

FRANKO'S STUDIES OF ANTON KRUSHELNYTSKY

Myroslava TSYGANYK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of theater studies and acting,
18, Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine,
tel.: (032) 239-42-99; e-mail: glouchkom@gmail.com

In this article we have explored the literary activity of A. Krushelnytsky, which encompassed a wide range of problems in Franko's studies. It was established that while studying I. Franko's creativity during 25 years, A. Krushelnytsky in his studios focused on the artistic works of I. Franko.

The researcher was one of the first who was able to determine the place of the author "Moses" in the history of theoretical and literary thought of his time and also noted the pedagogical and political activities of I. Franko. Another valuable aspect of this research is the study of the relationship between Ivan Franko and A. Krushelnytsky.

Keywords: literary activity, Franko's studies, Ivan Franko, Anton Krushelnytsky.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 350–359
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 350–359

UDC 791.635 – 051 (477.54 – 25)

SYMBOLS OF THE SEA AND LAND IN THE ACTOR'S INTERPRETATION OF THE CHARACTERS OF L. TARABARYNOV AND YE. BONDARENKO IN THE "POEM ABOUT THE SEA"

Victoriya GORYELOVA

Kharkiv State Academy of Culture,
4, Bursatskyi uzviz, Kharkiv, 61057, Ukraine,
моб. тел. 0963296719, e-mail: vikgor1111@ukr.net

Inarticleare interpretated the images of the old and new kinds of life, embodied on-screen by the actors of Kharkiv school, L. Tarabarynov and Ye. Bondarenko. The interaction of actors with symbols are represented in the film "Poem about the Sea".

Keywords: Old and New kinds of life, sea, ship, wild geese, character.

The interest of researchers, for example, A. Kaplier, Ye. Varshavskyi, has always been centered around the "Poem about the Sea" movie itself, the history of its creation, analysis of images of performers of the main roles, mainly representatives of the Moscow Acting School, for example, B. Livanov, B. Andreiev, Z. Kirienko. The roles of actors of the Kharkiv school, the imagies created by them in the "Poem about the Sea" have not drawn the attention of scientists. But given the need to identify national traditions in the cinema for their development and updates in the context of the present time, there is interest in exploring the names unknown to the general public, original approaches and identifying innovative acting techniques. Thus, the relevant question is to explore the performance of the Kharkiv representatives of the and give scientific understanding of their creative achievements.

Valuable materials for this study are found in the works of R. Soboliev, articles by A. Kaplier, F. Radchuk, Y. Varshavskyi. It is worth mentioning the numerous interviews of Ye. Bondarenko and L. Tarabarinov, in which they share their memories and impressions of working on the images presentedin the movie. The book by L. Popova "Yevhen Vasyliovych Bondarenko. People's Artist of the USSR" also contains some facts about the work on the role of Kravchyna by actor Ye. Bondarenko. But all of the above-mentioned works do not adequately cover the acting play by L. Tarabarinov and Ye. Bondarenko do not comprehend their creative achievement which forms a part of the Kharkiv acting school legacy.

© Goryelova V., 2017

The purpose of this article is to analyze the images reproduced on the screen by Kharkiv actors L. Tarabrinov and Ye. Bondarenko from the point of view of mythopoetics; to study features of actor style of the Kharkiv artists and to distinguish the characteristic artistic school. An attempt is made to give the scientific symbols used in the film and the creative interaction of actors with it.

The "Poem of the Sea" movie is staged by the same scenario of O. Dovzhenko with his wife Yu. Solntseva. The whole movie is based on symbols – water, earth, village, hut, trees, wild geese, ship. Moreover, the characters are embodied as the Old World, such as land, huts, wild geese, and the New World, which symbolize the sea and the ship. The main theme of the movie according to O. Dovzhenko, is the Nursing Land, which is mercilessly flooded for the sake of creating a sea. Dovzhenko in the screenplay emphasizes the collisions of the Old and New Worlds, and Solntseva transfers this idea to the screen. The images of Valery Holyk, performed by Leonid Tarabarinov, and Ivan. Kravchyna, reproduced by Yevhen Bondarenko, are the embodiment of these worlds. The image of Valery Holyk, as has already been said, reproduces representative of the New World, therefore, in the acting interpretation of his character on the screen, Tarabarinov follows a clear plot logic, which assumes that the character has a sharp, impetuous, restless character, just like the sea. Here one can draw an analogy with the expression "sea of everyday life" which, according to the researcher V. Voitovych, "expresses the idea of life, which is often stined by the infuriated storms" [1, p. 339]. Instead, Ivan Kravchyna, the character of Ye. Bondarenko. represents the established traditional Ukrainian world, which holds on the cult of the earth. We find this confirmation from the well-known ethnographer H. Bulashev: "The Ukrainian people, as the people of agriculture above, feel the deepest respect to the earth, and [...] adoration. Of course, the land is celebrated by the holy mother, because the first person was created from it, and she feeds all people and animals" [2, p. 268].

Even with the appearance on the screen, the character of L. Tarabarinov carries a sense of anxiety, which is emphasized by the actor with sharp movement so sharp voice drops in which the intolerance to the interlocutor is heard; he speaks quickly, as if accelerating time by words, hurrying forward as a ship that appears in the movie as a symbol of the New World. Such restless "sea" feature of the character emphasizes the fact that his appearance on the screen is always accompanied by sharp sounds, such as noise of a vowel rotor, construction tools, which gives an analogy with the sea in a state of a storm. We see the opposite side of the personality of the character in the episodes that the character of Tarabarinov, the nudity of feelings directed at woman, at their professional ambitions, and accompanied by music, as if emphasizing this side of the personality of the character, and giving the right to a comparison with a quiet shining sea. These techniques underline the ambiguity of the character of Tarabarinov, who is endowed with a controversial characteg in which many different qualities are united; on the one hand, it is an image endowed with sensuality, where passions reign,

which he cannot cope with, they are raging in him, but the other side of his nature is the chastity, cold-heartedness, calculation.

For the construction of a hydroelectric power station, the character of Tarabarinov undoubtedly destroys the Old World, which embodies the classical Ukrainian village, thus interrupting the connection of generations. It is this duality of nature, the struggle of the character with himself that lays the basis of the acting task, which stood before Tarabarinov. Through his voice tone, gaze, impetuous movements, the actor transmits the passion of his character to the construction of the sea and to the women. When Tarabarinov's character speaks about building a hydroelectric power station, his voice trembles, his eyes flare up with brilliance, he speaks with a special intonation: "Sea!", as if it were his name, and at the same time a smile appears on his face falling out of this image. Thus, the actor emphasizes that Valery is sincerely interested in the construction of the sea, he is attracted by the irrepressible strength of this element. The same voice intonation is used by the actor when his character is passionate about Kateryna, his girlfriend. It is evident from the example of the episode, when Holyk and Kateryna drive in the car and the character of Tarabarinov, sitting at the stining wheel, directs the whole body to the object of his desires, trying to kiss a girl, despite the danger. That is, Tarabarinov emphasizes that a sharp, cold-tempered nature may not control their desires and emotions, proving ambiguity and versatility of the image. Observing the expression of the actor's face in this scene, we see it as an expression of anxiety, even in the "quiet" moments of his life, for example, when he is at the stining wheel. The actor is constantly twitching as if he did not know where to go, his eyes nervously "run", giving out the secrecy of the character, his head is squeezed in the shoulder, he pronounces the phrase sharply and fragmentarily, and even the phrase about the beautiful prospect of the future of the sea is said by him with practical confidence, which emphasizes the personal professional ambitions of the character and not the mere fact of the benefits of the sea for the society. An analogy of the character of the character of Tarabarinov may be built with a devastating sea wave that destroys everything in its path.

A feature of Tarabarinov's character is his desire to constantly go forward, never turning around and not mentioning the past. Such feature of the character emphasizes its similarity to the sea, which rolls its waves only forward, and also an analogy is drawn with a ship that floats in waves, as Holyk floats in relationships with women. Each wave is something that has been destroyed by him. It is worth paying attention to the actor's position, by which he tries to emphasize the proud ship's course in the life of his character, even when he gets in low water manifested in condemnation of surrounding people, he still does not bend his shoulders even when he is ashamed. In the episode where Holyk and Kateryna listen to a lecture, he answers her note with the words: "We must look ahead!", which confirms the vital credo of the character of Tarabarinov. The actions of his character make the land and women suffer. He is a very lonely man, despite his numerous ties to women. Here again we can draw an analogy of the image of Holyk with the sea: as the sea destroys the land and the character of Tarabarinova destroys

the feeling of women in the fear of losing independence and showing vulnerability. Women in the "Poem of the Sea" movie just embody the image of Mother Earth, which he betrays by his cold blood. As the new Kakhovka Sea destroys fertile lands, Valery Holyk also destroys motherhood: he abandoned one woman with a child and broke up with another pregnant girlfriend. The character of Tarabarinov enjoys his attractiveness to seduce women, but quickly loses interest to them, because it brings no excitement. This feature of the character of the actor is related to the literary character of Don Juan. In the stage of clarifying the relationship' we see how the character cynically confirms the credo of Don Juan with the phrase: "I love you all!", throwing it straight to his pregnant girlfriend. The well-known folklorist O. potebnia in his work "The Symbol and Myth in Popular Culture" cites the lines of one of the songs about love: "Oh, I was swimming in the sea, and I fell in trouble" [6, p. 335]. That is, the destructive marine character turned out to be fatal in relation to the creative essence of his girlfriends.

The inner monologue of the character is one of the key scenes in the film. The famous monologue of Tarabarinov is enriched with his facial expressions, which transmits the entire range of feelings of his character alternating calm and restless "sea waves" hidden in the character of Valery Holyk. At first, his face reflects a struggle when he tries to convince himself that he needs to be cold blooded, prudent in order to succeed in life. The actor transmits this change of feelings through the look of the eyes, which he hides, trying to hide himself, then he looks confidently forward, justifying his actions. When he confesses to himself then he looks confidently forward, justifying his actions. When he confesses to himself that he loves Kateryna, then the expression of his face becomes tender, sensual, and there emerges such a rare smile on it. This metamorphosis is instantly destroyed by a sharp concussion of the head; the character seems to have a dysfunctional world. His gaze becomes rigid, his lips are squeezed, as if convincing himself that his life is focused on career growth and marriage with a sixteen-year-old daughter of a well-known engineer. The inner monologue in the performance of the actor confirms the violent sea temperament of the character: he flares and then calm down. These doubts again emphasize a man in him in whom at least duality is inherent. This scene once again proves contradictory, ambiguous image, revealing the acting capabilities of Tarabarinov. As Y. Varshavsky notes in his article "The Soul of a Contemporary": "L. Tarabarinov, the performer of the role of Valery Holyk, managed to reach interesting results. The scenario dictates him to show a man in a multi-faceted and self-analyzing form, and certainly reliable in the highest degree […] His character shows up and disappears in the movie in a double-faced state, very familiar, three times uncovered and three times ready to be rebuilt..." [7, p. 23]. Tracing the analogy of the character with the ship, we see how the protagonist with a proudly raised head appears at the beginning of the picture and as if stuck in low water in the final when the he is standing lonely on the deck, but no longer with the prostrate shoulders and straight posture, rather oppressed with the perplexed expression on the face. He understands that his women, who are the personification of the sacrificing land, revenge him for the

fact that he neglected motherhood. But, as subtly marked, Ya. Varshavskyi, the character of Tarabarinov is ready to change, and therefore his appearance in the final gives hope that the character will asain raise his sails in the restless sea of life.

The image of Ivan Kravchyna played by Ye. Bondarenko is the opposite of Valery Holyk. Already from the first appearance on the screen, hi is calm and firm. He appears to the spectator in the circle of his family, building a new home and singing cheerful songs, which immediately gives the viewer the idea thatKravchyna is just a bearer of old national traditions, he is the embodiment of the old life. His image is the embodiment of the national peasant character associated with the image of the earth. In his article "Two Dimensions of the National Nature (Agriculture and Cossack) in Ukraine", M. Fkymych states that among the elements of the earth itself, the creation of the world is also a popular topic in the Ukrainian myths: "Creation of the world in Ukrainian legends is the creation of land" [4, p. 271]. For him, happiness embodies his family, centuries-old legacy which his ancestors gave him. Unlike Valery Holyk, who ruthlessly neglects his own roots in the face of his children, Kravchyna takes care of his family. In the stage of construction of a new home, all members of the Kravchyna family are involved, by this Yu. Solntseva shows that despite the new way of life, its foundations are laid by archaic means, and actor Bondarenko plays his role with a kind of mission to the viewer. It is the character of Bondarenko who saves the wild geese who fell to him in the yard in the winter. He does not allow his family to offend the birds. This act reveals to the viewer the inner world of Ivan Kravchin, humanism inherent in him. Also, the interpretation of the name of Kravchyna is important: one of its meanings is "a leader". This detail in the image of Ivan Kravchyna provides a key to the character's acting interpretation by Bondarenko. Therefore, there are every reason to believe that mythopoietic interpretations create a peculiar link in the process of creating an image by the actor. Bondarenko reminds a goose in his style of play, which is the leader of his flock-family. The actor emphasizes the resemblance to the bird: he waddles and his movements are unhurried like flapping wings. A circular face and a good-natured expression on it show a happy father of the family in him. In his voice there are some notes, he almost does not raise his voice, affectionate diminutive forms prevail in his communication with his family, for example, "Son of Mine!". In one of the episodes, Kravchyna proclaims a toast: "For the heart to be always good. Always clean and free". When saying these words, the actor makes with a smile, emphasizing that for him to be in harmony is the usual state of mind. In the acting memoirs about the "Poem of the Sea", Bondarenko remembers how Dovzhenkohimself advised the actor: "Do not hide mildness and meekness of Kravchyna, do not be shy about it, do not be afraid to make it gentle: in this giant father of four sons, mildness acquires a deeply philosophical content" [5, p. 33] That is, the tenderness of character became the key component to with the actor resorted in the interpretation of the image of Kravchyna.

Unlike Holyka, who is not interested in fatherhood, Kravchyna refers to the role of father with the traditional philosophic meaning for Ukrainians. The scene in which

the character's fourth son is born is a confirmation of this. The actor with tears in his eyes and trembling voice spells words that emphasize the attraction of the character to the pedigree and the established being: "As if the branch grew from the heart. It seems like I was born for the fourth time". Through these feelings of his character to the newborn son, the actor expresses the fact that standing in the middle of the house and holding a newborn child in such a way gives him similarity to the tree from which the new branch has grown. The philosophical assertion of this scene is underlined by the musical accompaniment in the form of a song sung by women present in this scene. It is worth noting that the appearance of the character of Bondarenko on the screen is always accompanied by calm music, hinting at the harmonious nature of the character. The explanation for this is found in the book by L. Popova dedicated to the actor, the memoirs of the Bondarenko himself are presented, where he notes that O. Dovzhenko gave such a characteristic to Kravchyna: "Simple, but the soul is like a song" [5, p. 31].

It should be noted that the character of Bondarenko has a prototype of the real builder Kravchyna. Again, we find another important detail that gives us the key to solving the Kravchyna's movie image in the book by L. Popova: "Kravchyna lost four sons and one daughter in the war" [5, p. 34–35]. In the movie, the character saves five geese, which seem to personify the souls of the children of the real Kravchyna. We see that Bondarenko in these scenes treats the geese with tenderness – he takes them in his arms as if his own children, envelops them with a hollow of his jacket, trying to protect them from bad weather and from the problems of life. He communicates with them, as with peers, does not allow his family to kill them. In the follow-up of the line of behavior of his character, Bondarenko, arguing with his screened family, does not raise his voice, he speaks calmly in a gentle tone, persuading interlocutors with the words in which the philosophical meaning is embeded. He replies to his son that he cannot eat the wings because they fly on them. At the suggestion of his wife to sell the birds, Kravchyna replies: "Be ashamed, woman! What to trade with? Fallen birds?". Appealing to his wife, he hints at her essence that gives life rather than takes it. By the way, the character's outlook does not support the stereotype on the hunting essence of a man guided solely by instincts, and his woman's adjusts his "hard" nature. The merit of Bondarenko is the ability to convey in his acting interpretation that Kravchyna is not ashamed of his creative essence, but advocates and tries to grow his sprouts from his children and his wife. The actor "emphasizes" that his character is not afraidto be "stereotypical". In the scene, when Kravchyna sets the geese fee, he symbolically gestures with arms, like wings, as if trying to fly into heaven. The researcher H. Bulashev cites in his work the following belief in the geese: "When the wild geese return in the spring ... ... whoever sees them must take a strain drift and throw it up three times, saying: Geese, geese! Let us give you a nest, and we'll be in good health!" [2, p. 350]. Thus, the interconnection of geese as carriers of certain gifts for a person is traced. According to popular beliefs, geese in the yard promise wealth to the host, and also represent the unification of the three elements: heaven, water and earth. Also, the geese serve as a lure for the family of

Kravchyna, which is explained by the scene in which the geese carry the family through the sea waves. Thus, we can conclude that the feature of wild goose once again allows to draw an analogy of the image of the character with birds. By the way, by analogy with the personification of the earth element of the character of Bondarenko with the similarity to the characteristic features of the geese, we can reduce these two symbols to one point of the crossing, referring in his work to the "Ukrainian people", in which the researcher gives the folk belief: "Wild geese originate from the earth ..." [12, p. 350].

In the scenes of the destruction of the old home, the drama of the character is revealed. Housing for a peasant represents a reduced model of the world, in a peasant house everything is placed harmoniously, passes through generations, thus giving a sacral content to the things. According to V. Voitovych, the hut is a small reproduction of the Cosmos [11, p. 593]. Therefore, despite the fact that the character also builds the sea, but does not do it on his own, his older world is closer to him. He, like Holyk, reveals the duality of nature: it does one thing, but thinks otherwise. But Kravchyna's intentions are pure, he is a victim of the new social system, just like his representative Valery Holyk. The movie pays greal attention to the topic of the peasants saying goodbye to their native places. The characters of the new time give indifferent looks at the representatives of the traditional existence, who with their own hands destroy their native small worlds in the form of obedience. In this scene, we see the character of Bondarenko and the author. Kravchyna is not convinced by author's arguments about the need for the sea in the lives of peasants. He emotionally with tears in the eyes of his ancestors remembers how he betrayed them cutting the garden at the well from which his grandfather and father drank wateq how everything here "is darkened by the darkness of the past". To dig a well and plant a tree is considered a sacred obligation of every person [1, p. 262]. When the author criticizes Kravchyna that he is also building a sea, he nervously says: "Yes, I'm building! Let it be damned!". Writing in the diary O. Dovzhenko accurately characterizes the status of the character: "Our new sea is our new grief" [3, p. 267]. In this scene, with the destruction of the old house, the character manifests himself from the other side. His movements become sharp, he shouts at the interlocutor, the figure becomes bent, as if he was merging with a chimney, which he breaks down. His voice shrinks childlike, he even builds a sentence in a childlike manner: "I cut down a garden near the well, from which we drank water ... memories have filled the soul. Understood?" This emphasis on the word "Understood", child-like trembling lips gives the viewer an image of the offended child in the person of an adult. He is not looking at the Author, nor at the camera, but somewhere through the interlocutor, as small children look. Kravchyna replies to the author's monologue about the global ecological need in the sea that he has the right to suffer: "I cannot consist of enthusiastic molecules!" The character represents a Ukrainian family man for whom his own personal universe is more important than the problems of the society. But this closed worldview does not indicate indifference to the world; on the contrary he lives in unity with nature.

Actor Ye. Bondarenko's play can be characterizedby the rule of Leonardo da Vinci: "Not to make any big movements with small feelings, nor small movements with big ones: everything should be proportional". In the scenes where we see the actor, his figure is organically coexisting with the outside world, being a continuation of those things that surround him. He is naturally combined, for example, with a new home, with windows, with a doorway. His figure is an integral part of the surrounding world, the face expresses carelessness, even the colors of his clothes merge with the surrounding world, blue sky, light color of the pine, from which the house is built, with the bread of wheat. The voice merges with the sounds of construction tools. Nature, in which Kravchyna lives, has affected the appearance of the character, Dovzhenko himself insisted on this characteristic. In the book by L. Popova "Yevhen V. Bondarenko. People's Artist of the USSR" Ye. Bondarenko mentions the words of Dovzhenko: "Lighten your hair, mustache, this man originates from the earIh, from bread. Even he himself somehow reminds us of a ripe powerful wheat" [6, p. 33]. As we see, the inner energy of the actor interacts with his characteristic type of a father and a man of established traditions.

Thus, in the "Poem of the Sea" movie, actors Tarabarinov and Bondarenko embody two antipodes that symbolize the Sea and Earth, which interact with each other and cannot exist one without the other. The tandem of earth and water has always been inseparable, they are linked with each other and give life to all living things on the planet. The researcher V. Voitovych in the encyclopedia of folk beliefs gives an example of a dispute between two elements in the historical memory of "Conquest of the Earth and the Sea": "in response to the statement of the earth that it is the mother of all man, god mother, apostles, prophets and paradise", the fertile flower and vegetable, " the Sea replies, that it is the mother of the Earth herself, because the Earth not saturated with moisture is nothing" [1, p. 339].

Two antipodes, Kravchyna and Holyk, are on the same ship in the "Poems of the Sea" finale. But the character of Tarabarinova stands on the deck alone, and the character of Bondarenko is in the middle of his family. Dovzhenko emphasizes this essence of the man who lives today and is not interested in the continuation of his own family and the essence of another male type of Ukrainian culture – a man who continues his own family tree, which is his philosophy of being.

An episode with the birth of Kravchyna's baby named Valeryk hints at the inevitable attack of the sea to the earth, that is, the generation of the Tarabarinov's characters absorb the generations of the Bondarenko's characters.

Following the stages of the development of the characters of Tarabarinov and Bondarenko, it is possible to distinguish two interconnected links expressed in the attitude of Holyk and Kravchyna to the family and to the woman, in particular. For engineer Holyk, there is no place for family traditions in the system of vital values. He is alien to the heredity of generations; he does not treat a woman like a person. Kravchyn a, by contrast, embodies the type of classical Ukrainian family. It is characterized by the creation of its own family microcosm, respect for the mother of their children,

appreciation and preservation of traditions. On the example of the two antipodes Holyk and Kravchyna one can see how the female essence manifests herself in relationships with men. Two women, two different attitudes toward the characters, but they are united by respect towards motherhood and womanhood, in general. Kateryna give up Holyk, because she cannot forgive him the neglect of her female essence, and Maria during her family life constantly pays respect to Kravchyna for his attitude to her.

By tracing the peculiarities of the acting techniques of representatives of the Kharkiv school, one can clearly notice the orientation towards organic existence in the natural environment, which provides a wide area for observation and, as a consequence of the interpretation of reproduced cinematic images, the trough the connection with the symbolism of naturalism. That is, spontaneous phenomena such as Earth, Sea, animal symbols, for example, a goose, inanimate symbols like a ship. The enrichment of the roles by treating mythopoetic images and symbols, in our opinion, gives the character of the acting features of Tarabarinov and Bondarenko, by which one can determine that they belong to the Kharkiv school, and outline the actor's school itself as a self-sufficient artistic phenomenon.

In the future it is planned to attract valuable experience from monographs, scientific works of researchers of Ukrainian poetic cinema. That, in its turn, enables the scientific analysis of the work of Kharkiv actors involved in both the best examples of poetic cinema and poetic films that are not well-known to the general public.

Sources and Literature

1. Anthology of the Ukrainian myth : In 3 volumes / Edited by V. Voitovych. – Kyiv : "FOP Stebliak", 2014.

2. *Bulashev H.* Ukrainian People in their Legends, Religious Views and Beliefs: cosmogonic Ukrainian views and beliefs / H.O. Bulashev. – Kyiv : Dovira, 1992. – 414 p.

3. *Dovzhenko O.* Pages of the Diary (1941–1956) / O. Dovzhenko. – Kyiv : Humanitarian Literature, 2004. – 383 p.

4. *Hrymych M.* Two Dimensions of the National Character (Agriculture and Cossacks) in Ukraine / M. Hrymych //Science and Society. – I991. – No.8. – P. 270– 30.

5. *Popova L.* "Yevhen Vasyliovych Bondarenko. People's Artist of the USSR". – Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the USSR, 1962. – 39 p.

6. *Potebnia A.* Symbol and Myth in Folk Culture / A. Potebnia ; Composed by A. L. Toporkov. – Moskva : Labyrinth, 2000. – 480 p.

7. *Varshavskyi Ya*. Soul of a Contemporary / Ya. Varshavskyi // The art of cinema .– 1958. – No. 11. – P. 8–26.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.2017
Прийнята до друку 5.11.2017

СИМВОЛІКА МОРЯ І ЗЕМЛІ В АКТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Л. ТАРАБАРИНОВИМ І Є. БОНДАРЕНКОМ ПЕРСОНАЖІВ ФІЛЬМУ "ПОЕМА ПРО МОРЕ"

Вікторія ГОРЄЛОВА

Харківська державна академія культури,
вул. Бурсацький узвіз, 4, Харків, 61057, Україна,
тел. 0963296719, e-mail: vikgor1111@ukr.net

Проаналізовано образи Кравчини і Голика, у виконанні представників харківської акторської школи Є. Бондаренка та Л. Тарабаринова. РРозбір ролей зроблено з погляду міфопоетики, тобто, самі образи, їх вчинки базуються на тлумаченнях з міфології та фольклору. Такий підхід дає змогу побачити специфіку роботи акторів харківського напрямку над образами, довести взаємозв'язок харківської методики із природним середовищем, яке надає широкий простір для спостереження і, як наслідок тлумачення відтворених кінообразів через зв'язок із символікою натуралізму. Підтвердження такого результату дає підстави трактувати харківську акторську школу самодостатнім явищем, як у контексті українського поетичного кіно, так і в контексті української культури вцілому.

Простежено етапи розвитку героїв Тарабаринова і Бондаренка, проаналізовано їх об'єднуючі і протилежні риси. Отже, ми виявили, що у фільмі "Поема про море" актори Л. Тарабаринов і Є. Бондаренко втілили два антиподи, що символізують Море і Землю, які взаємодіють між собою і не можуть не існувати один без одного. І цілком логічно, що в акторській інтерпретації свого героя на екрані, Тарабаринов слідує чіткій сюжетній логіці, яка передбачає, що персонаж має різкий, поривчастий, неспокійний, як саме море, характер. І також цілком логічно, що герой Є. Бондаренка Іван Кравчина уособлює усталений традиційний український світ, що тримається на культі землі.

У дослідженні важливе місце займає взаємодія акторів із символікою. Вона представлена, як живими істотами – гусьми, так і неживими предметами – кораблем. Ми виявили, що перебуваючи у кадрі з символікою, актори наділяють свої образи, рисами притаманними символічним істотам і предметам.

Тож, зважаючи на потребу виявлення національних традицій у кіномистецтві задля їхнього розвитку й оновлення в контексті сучасності, виникає інтерес до вивчення невідомих широкому загалу імен, виявлення оригінальних підходів та новаторських прийомів в акторському мистецтві. Отже, актуальним є питання дослідити акторську гру харківських представників Є. Бондаренка та Л. Тарабаринова, і піддати науковому осмисленню їхні творчі здобутки.

Ключові слова: Старий та Новий світи життя, море, корабель, дикі гуси, образ.

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 360–392
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 360–392

РЕЦЕНЗІЇ. МАТЕРІАЛИ

УДК 7.01:050(477.83-25) “194”]:016

МИСТЕЦЬКИЙ ДИСКУРС ПЕРІОДИЧНОГО ВИДАННЯ “НАШІ ДНІ” (1941–1944 РОКИ)

Галина БІЛОВУС

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: (032) 2 39 43 78, e-mail: bilovushalyna@gmail.com

Значення західноукраїнської періодики, яка виходила в роки Другої світової війни, важко переоцінити. Періодичні видання були своєрідним літописом тогочасного життя краю і, незважаючи на складні умови воєнного лихоліття, продовжували обстоювати інтереси українського суспільства. До таких видань, що виходило у Львові з грудня 1941 року до травня 1944 року, належить літературно-мистецький місячник “Наші дні”, започаткований “Українським видавництвом часописів і журналів для дистрикту Галичина”. На відміну від інших пресових видань періоду німецької окупації Львова, що інформували про події на фронті, політичні чи економічні реалії, визначальним завданням “Наших днів” було відображення культурно-мистецького життя в Україні та світі, а саме: загальних питань розвитку культури, народного мистецтва, театру, музики, кіно, образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва, архітектури, хореографії тощо. Публікації періодичного видання “Наші дні” оприявнювали матеріали про різнобічну діяльність мистецьких установ, товариств, інституцій, висвітлювали життєвий і творчий шлях визначних діячів української культури, вплив їх мистецьких набутків на соціум.

Зібраний шляхом суцільного перегляду бібліографічний масив мистецького спрямування (понад 150 бібліографічних записів), систематизовано за хронологічно-алфавітним принципом. Бібліографічний опис зроблено згідно з чинними

© Біловус Г., 2017

в Україні стандартами[1]. У бібліографічних заголовках, назвах статей, відомостях про відповідальність збережено автентичну граматику і стилістику періодичного видання “Наші дні”. Справжні прізвища авторів, чиї псевдоніми вдалося розкрити, подано у заголовку в квадратних дужках, а псевдоніми чи криптоніми – у відомостях про відповідальність за навскісною лінією. При розкритті псевдонімів і криптонімів було використано такі довідкові видання:

Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.) / Олексій Іванович Дей. – Київ : Наукова думка, 1969. – 559 с.;

Еппель В. Нові матеріали до словника українських псевдонімів / Веніамін Еппель ; Київський національний університет будівництва і архітектури. – Київ : [б. в.], 1999. – 116 с.;

Капелюшний В. П. Замасковані імена: псевдоніми і криптоніми та проблема атрибуції авторства в історіографії українських національно-визвольних змагань 1917–1921 рр. / Капелюшний Валерій Петрович. – Київ : [Нора-Прінт], 2001. – 103 с.

Нерозкриті псевдоніми і криптоніми подано однотипно в авторському заголовку і відомостях про відповідальність. Окрім рецензій на праці мистецького спрямування, до всіх бібліографічних описів подано анотації, що розкривають чи уточнюють зміст публікацій. В анотаціях дотримано тогочасне написання назв установ і організацій, оскільки в межах одного часопису трапляються різні варіанти їх написань. В окремих примітках бібліографа подано докладну інформацію про численні фотографії, репродукції картин відомих художників, ілюстрації, шаржі тощо. Уточнення, які зробив укладач, подано в квадратних дужках. Зважаючи на значний обсяг виявленого матеріалу, поза об’єктом дослідження залишилися хронікальні матеріали про події культурно-мистецького життя, опубліковані на сторінках місячника “Наші дні”. Отож, зібрані матеріали слугуватимуть джерелом до вивчення українських інтересів окресленого періоду, зокрема культурно-мистецького життя українства в умовах німецької дійсності.

---

[1] Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання : ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. – [На заміну ГОСТ 7.1–84, ГОСТ 7.16–79, ГОСТ 7.18–79, ГОСТ 7.34–81, ГОСТ 7.40–82 ; введ. 2007–07–01 ; чинний від 2008–04–01]. – Київ : Держспоживстандарт України, 2007. – 47 с. – (Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи) (Національний стандарт України). – Стандарт набув чинності відповідно до наказу № 10 від 16 січня 2008 р. Державного комітету України з питань технічного регулювання та споживчої політики ; Бібліографічний запис. Заголовок. Загальні вимоги та правила складання (ГОСТ 7.1–2003, IDT) : ДСТУ ГОСТ 7.80:2007. – [Чинний від 2008-04-01]. – Київ : Держспоживстандарт України, 2008. – 12 с. – (Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи) (Національний стандарт України) ; Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила : ДСТУ 3582:2013 (ISO 4:1984, NEQ; ISO 832:1994, NEQ) / Нац. стандарт України. – Вид. офіц. – [На заміну ДСТУ 3582–97 ; чинний від 2013–08–22]. – Київ : Мінекономрозвитку України, 2014. – 15 с. – (Інформація та документація).

1941

1. **Голубець М.** За розбудову української культури. Промова Голови на відкритті Літературно-мистецького Клубу / Микола Голубець // Наші дні. – 1941. – Чис. 1, грудень, рік І. – С. 1 : іл.

Про заснування у Львові 2 листопада 1941 року Літературно-мистецького клубу задля об'єднання представників творчих професій: письменників, журналістів, музикантів, художників, працівників театру та співпраці між ними. Наголошено, що метою зазначеного культурного осередку Львова було творення національної української культури і мистецтва.

2. **Лукіянович Д**. Замість квіток на п'яту білу габу верх Стефаникової могили : [до п'ятирічних роковин пам'яті Василя Стефаника] / Денис Лукіянович // Наші дні. – 1941. – Чис. 1, грудень, рік І. – С. 11.

Про еволюцію творчості українського письменника. Подано відгук М. Коцюбинського про літературний талант В. Стефаника. Згадано інсценізацію "Землі" в режисурі В. Блавацького на сцені Українського театру міста Львова.

3. **Луцик С.** Українські мистці у зіткненні з соцреалізмом / С. Луцик // Наші дні. – 1941. – Чис. 1, грудень, рік І. – С. 8–9 : іл. – Подано репродукції картин: "Кармелюк" М. Азовського; "Старий університет у Львові" Г. Пустовіт; "Портрет" М. Дмитренка.

Описано діяльність українських митців періоду становлення радянської влади на галицькій землі. Йдеться про створення та діяльність у Львові "Спілки радянських художників України", її мету, завдання, виставки українських художників, вплив соцреалізму на їхні творчі роботи, закриття спілки у зв'язку з початком війни.

4. Серед співробітників і знайомих Івана Франка. Думки над фотографіями / фото В. Проня // Наші дні. – 1941. – Чис. 1, грудень, рік І. – С. 4 : іл. – Без зазначення автора. – Фото з підписом: Будинок, де жив І. Франко; Ольга Рошкевич.

Коротко представлено життєпис і діяльність І. Франка. Згадано архів листувань українського письменника. Описано фотографії з альбому, на яких зображено його колег, соратників, однодумців, опонентів, а саме: М. Коцюбинського, В. Гнатюка, М. Драгоманова, М. Грушевського, О. Терлецького, М. Павлика, В. Щурата, О. Пчілку, М. Лисенка, Ф. Вовка та ін., а також про їхню співпрацю та приязні стосунки.

1942

5. **Барвінський В**. З віддалі часу / Василь Барвінський ; фото В. Проня // Наші дні. – 1942. – Чис. 10, вересень, рік І. – С. 8–9 : іл. – Фото з підписом: Журі в театрі під час конкурсу.

Подано відгук про крайовий конкурс хорів, організований Інститутом Народної Творчості, з нагоди столітнього ювілею М. Лисенка. Окреслено пе-

реваги і недоліки в проведенні заходу. Обговорено питання вишколу диригентів, репертуару хорових колективів, мистецької вартості виконуваних творів, оцінювання їх журі. Висловлено заклик до спільної праці Інституту Народної Творчості та музичних шкіл.

6. **Барвінський В**. Нестор Нижанківський / Василь Барвінський // Наші дні. – 1942. – Чис. 2, січень, рік І. – С. 7–8 : фото. – Фото з підписом: “Творчий диспут”, Черче, 1936 р.; Група студентів Музичного Інституту ім. Лисенка, 1937 р. (серед студентів – Н. Нижанківський).

Описано життєвий шлях і природу творчого процесу українського митця. Наголошено різнобічність його талантів: композитора, диригента, музиканта, педагога, музикознавця, рецензента, фотографа тощо. Акцентовано на ролі Н. Нижанківського у збагаченні музичного життя краю, його внеску у розвиток української музики.

7. **Бірчак В.** Лицар-Мрійник : Думки і спогади про Василя Пачовського / Володимир Бірчак // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 2 : фото. – Фото з підписом: Василь Пачовський і Володимир Бірчак у Львові в 1937 році.

Розповідь В. Бірчака – приятеля В. Пачовського про знайомство з письменником, роки навчання в гімназії та університеті, педагогічну діяльність. Охарактеризовано літературну спадщину письменника, а саме: “Розсипані перли”, “На стоці гір”, “Ладі й Марені терновий вогонь мій”, “Боротьба з титанами”, “Сон української ночі”, “Мазепа” тощо. Акцентовано на використанні в ліриці В. Пачовського української народної пісні як мистецького вияву поетичного натхнення. Представлено також громадянську позицію письменника в боротьбі за правду, лицарську честь, за українську справу.

8. **Богос**. В царстві срібних тіней : (від нашого кореспондента) / Богос // Наші дні. – 1942. – Чис. 11, жовтень, рік І. – С. 11.

Представлено історію кіномистецтва Німеччини 1930-х років, а саме: наявність кінотеатрів у державі, зйомки довгометражних і короткометражних фільмів, їх тематику, штатний склад режисерів, операторів та акторів. Обговорено успішний прокат фільмів “Великий король”, “Віденська кров”, “Справа Стиксу”. Охарактеризовано кінофільми “Рембрандт” (режисер – Ганс Штейнгоф) і “ҐПУ” (режисер – Карл Ріттер).

9. **Богос**. Велика берлінська вистава образотворчого мистецтва : (від власного кореспондента) / Богос // Наші дні. – 1942. – Чис. 10, вересень, рік І. – С. 14.

Описано проведення в Національній Галереї у Берліні виставки творів тогочасних німецьких художників, що відбулась у межах Берлінських Тижнів Мистецтв. Акцентовано на перевагах змістового наповнення робіт, аніж вираження в них індивідуальностей авторів. Охарактеризовано пейзажі, портрети, твори з військовим змістом, скульптурні композиції тощо.

10. **Богос.** Хотіла б співати у Львові… Розмова з Євгенією Мозговою : (від власного кореспондента) / богос // Наші дні. – 1942. – Чис. 9, серпень, рік І. – С. 13 : іл. – Фото з підписом: Є. Мозгова.

Оповідь української співачки Є. Мозгової про участь у берлінському концерті з мистецькою інтерпретацією українських класичних і народних пісень, зокрема в дуеті з О. Руснаком у партіях Левка і Галі в опері М. Лисенка "Утоплена", а також у дуеті з З. Дольницьким. Описано шлях становлення співачки на сцені Білгородського національного театру, її подальша еміграція, турне по Європі, а також прагнення артистки співати у Львівській Опері.

11. **В. С-а.** Вистава учнівських робіт у дівочій фаховій школі / В. С-а. // Наші дні. – 1942. – Чис. 8, липень, рік І. – С. 13 : іл.

Подано опис художніх робіт у львівському осередку фахової освіти для дівчат. Детально розглянуто види та особливості дизайну українського одягу 1940-х років. Також відзначено мистецьке оформлення експонатів, виконаних під керівництвом педагогів-спеціалістів школи: М. Морачевської, С. Сидорович, І. Зарицької, Н. Гаврих-Костецької та ін.

12. Виставка Галини Липи // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 9. – Без зазначення автора.

Про виставку художніх робіт Г. Липи, що відбулась у квітні–травні 1942 року у Варшаві. Описано роки навчання митця у Львівській політехніці, у Школі мистецького промислу. Згадано каталог із пояснювальними статтями Л. Биковського та Й. Ружиського, опублікований з нагоди цієї виставки.

13. Виставка чотирьох // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 9 : фото. – Без зазначення автора. – Фото з підписом: Олекса Новаківський; Павло Ковжун; Іван Труш; Петро Холодний (старший).

Про організацію і проведення на початку червня 1942 року у Львові під егідою Спілки Українських Образотворчих Митців художньої виставки О. Новаківського, П. Ковжуна, І. Труша, П. Холодного (старшого) як відбитка української образотворчої традиції. Представлено основні етапи творчості чотирьох митців.

14. **Витвицький В.** Денис Січинський – композитор на переломі століть / Д-р Василь Витвицький // Наші дні. – 1942. – Чис. 13, грудень, рік 1. – С. 7 : портр.

Подано біографію українського композитора (1865–1909), описано організаційну й диригентську працю митця, його музичну спадщину й видавничу діяльність. Ідеться про роль митця у популяризації творчості українських композиторів.

15. **Витвицький В.** Оперна творчість М. Лисенка / Василь Витвицький // Наші дні. – 1942. – Чис. 5, квітень, рік І. – С. 2–3. – Розділи: Перша спроба. Опе-

ра – сатира; Народні співогри; “Тарас Бульба”; З дитячого світу; Новими шляхами.

Представлено музичну спадщину композитора. Описано процес творення перших оперних творів митця, співпрацю з М. Старицьким. Окреслено його музично-сценічну діяльність, оперну творчість. Проаналізовано твори М. Лисенка: “Чорноморці”, “Наталка Полтавка”, “Різдвяна Ніч”, “Утоплена”, “Тарас Бульба” тощо. Розглянуто написання дитячих опер “Коза Дереза”, “Пан Коцький”, “Зима і весна”; звертання до античної тематики (“Сапфо”, “Енеїда”).

16. **Витвицький В**. Улюблені народні пісні Т. Шевченка / В. Витвицький // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 2–3 : іл. – Подано репродукцію літографії “Шевченко серед селян” В. І. Касіяна.

Про органічний зв’язок творів Т. Шевченка з українською народною піснею. Відзначено талант письменника у збиранні народних пісень у київській, волинській та кам’янець-подільській губерніях у 1846 році, творчій манері виконання народних пісень, зокрема в спогадах П. Куліша, М. Костомарова, Д. Ревуцького. Подано опис найулюбленіших пісень Т. Шевченка.

17. **Галайчук Б.** Товариська культура / Богдан Галайчук // Наші дні. – 1942. – Чис. 13, грудень, рік І. – С. 8–9.

Сформульовано поняття “товариської культури”. Наголошено на естетичній цінності товариської культури, її значенні у міжнародних взаєминах тощо. Йдеться про вплив національних традицій на формування товариської культури, особливості її вияву в різних країнах.

18. **Голубець М.** З епохи цопф-у і ліцитацій без жидів / Микола Голубець // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 5–6 : фото. – Фото з підписом: М. Голубець в гурті митців і прихильників мистецтв на І. виставці Гуртка Діячів Українського мистецтва у Львові в 1922 році.

Про історію започаткування у Львові періодичних видань Антоном Піллером, Оссуді, Йоганом Фрідріхом Шітцом, Йоганом Піллером тощо. Йдеться про змістове наповнення газет як репрезентантів культурно-мистецького й економічно-господарського життя краю.

19. **Голубець М.** О. Сорохтей / Микола Голубець // Наші дні. – 1942. – Чис. 2, січень, рік І. – С. 11 : іл. – Подано карикатури на С. Людкевича та В. Черкаського.

Спомин про визначного українського художника, графіка, карикатуриста Осипа Романа Сорохтея. Описано його шлях у мистецтво, індивідуальний спосіб світосприйняття образності, досягнення у сфері образотворчого мистецтва та й українській культурі загалом.

20. **[Гординський С.].** Анрі Бейль-Стендель : [з нагоди 100-літньої пам’яті А. Стендаля] / С. Г. // Наші дні. – 1942. – Чис. 5, квітень, рік І. – С. 10. –.

Представлено біографію письменника, його життєвий світогляд, індивідуально-авторський стиль. Проаналізовано мистецько-критичну й літературну творчість митця, а саме: "Життя Гайдна і Моцарта", "Історія малярства в Італії", "Проходи по Римі", "Расін і Шекспір", а також "Червоне і чорне".

21. **Гординський С.** Малярство в Італії / С. Гординський // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 9 : іл. – Подано репродукції картин "Італійська раса" Чезаре Маджі (с. 9) та "Голуб" Джіно Северіні (с. 10).

Про оновлення італійського мистецтва початку XX століття, вплив на нього футуризму. Охарактеризовано діяльність італійських художників як Карло Карра, Джордже де Кіріко, Джіно Северині, П'єро Тозі, Акілле Фуні, Убалдо Оппі, Маріо Тоцці та багато інших. Згадано художні виставки: у Венеції (1924), у Мілані (1926, 1928), де було репрезентовано твори митців із групи "Новеченто"; описано здобутки мистецьких груп ("Сельваджіо", керівник – Арденго Соффічі), туринська група митців, керівник – Феліче Казораті) тощо. Окремо йдеться про "Кремонську нагороду" як відзначу творчого доробку митців.

22. **Д.** Різьбяр Сергій Жук / Д. // Наші дні. – 1942. – Чис. 13, грудень, рік І. – С. 9 : іл. – На фото: погруддя Марії Заньковецької і Панаса Саксаганського у виконанні різьбяра С. Жука.

Наведено біографічні відомості про митця, його всебічні зацікавлення біологією, філософією, літературою, театром тощо. Описано творчу й організаційну діяльність митця, а саме: заснування "Українського Літературно-Художнього Товариства", організацію концертів, керівництво літературно-мистецькою частиною української опери в Києві тощо. Розглянуто роботи скульптора, на яких представлено галерею визначних українців.

23. До столичної опери Норвегії // Наші дні. – 1942. – Чис. 11, жовтень, рік І. – С. 15 : портр. – Без зазначення автора. – Фото з підписом: український оперний співак Т. Юськів-Терен.

Подано біографію і коротку характеристику творчості українського баритона Теодора Юськіва-Терена. Проаналізовано репертуар виконавця, зокрема опер: "Ріголетто", "Севільський цирульник", "Весілля Фігаро", "Блазні" тощо. Наголошено на таланті митця, його внеску у розвиток української музичної культури. Повідомлено про майбутні гастролі співака до норвезької столиці.

24. **Драган М.** Виставка Спілки українських образотворчих мистців / Д-р Михайло Драган ; фото В. Проня // Наші дні. – 1942. – Чис. 2, січень, рік І. – С. 9 : іл. – Подано репродукції картин: "Дівчина з лялькою" О. Кульчицької; "Пливуть дараби" В. Баляса; "Студія до портрету проф. Яворського" О. Куриласа.

Охарактеризовано роботи учасників виставки, яких умовно поділено на 4 групи: видатні західноукраїнські майстри пензля, менш відомі художники, митці з-за Дніпра і дебютанти. Відзначено художні роботи О. Кульчицької, А. Манастирського, О. Грищенка та ін. Висловлено судження щодо окремих робіт дебютантів, а також побажання докладати більше зусиль для підвищення їхнього мистецького рівня.

25. **Драган М.** Вистава чотирьох мистців / Д-р Михайло Драган // Наші дні. – 1942. – Чис. 8, липень, рік І. – С. 9 : іл. – Подано репродукції картин: “Під церквою на Гуцульщині” й “Портрет дружини митця в чорному” І. Труша; “Жіночий портрет” і “Дзвініця в Яворові” П. Холодного (старшого); ілюстрацію П. Ковжуна до обкладинки збірки І. Франка “Із днів журби”.

Про ініціювання Спілкою Праці Українських Образотворчих Митців виставки художніх робіт І. Труша, П. Холодного, П. Кожуна та О. Новаківського. Докладно описано їх шлях у мистецтво, проаналізовано тематику, форму і техніку митців, їх внесок у розвиток українського мистецтва.

26. **Драган М.** [Рецензія] / М. Драган // Наші дні. – 1942. – Чис. 12, листопад, рік І. – С. 13. – Рец. на кн.: Січинський В. *Monumenta* Architecturae *Ukrainae* : [альбом] / Володимир Січинський. – Прага : Накладом автора, 1940. – 64 табл. : 300 рис.

27. **Дучимінська О.** Ольга Кульчицька / О. Дучимінська // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 5–6 : портр., іл. – Подано портрет Ольги Кульчицької роботи її сестри Олени Кульчицької.

На спомин про другу річницю смерті Ольги Кульчицької – талановитої української майстрині декоративно-ужиткового мистецтва, популяризатора гребінкової техніки давнього килимарства України, ініціатора численних проектів стилізованого жіночого одягу. Представлено життєпис мисткині, її педагогічну діяльність у Дівочому інституті в Перемишлі, описано універсальність її творчості, сумісну діяльність зі сестрою Оленою Кульчицькою, їхній внесок у розвиток української культури.

28. **Іванейко М.** Духова культура і чин / М. Іванейко ; фото С. Гординського // Наші дні . – 1942. – Чис. 9, серпень, рік І. – С. 1 : іл., 7.

Про трактування понять “духовна культура” і “чин”. Розглянуто питання їх виникнення, особливостей використання, порівняння способу їх існування та вираження в інших країнах світу. Здебільшого подано опис поняття “духовна культура”.

29. **Іванейко М.** Українська містерія / М. Іванейко // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 1–2. – Подано репродукцію картини “Т. Шевченко” М. Азовського.

Про особливості поезій Т. Шевченка, їх репрезентацію в пісенних жанрах, лірично-музичних композиціях та інших мистецьких виявах.

30. **Іванець І.** Війна і образотворче мистецтво / Ів. Іванець // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 9–10 : іл. – Подано репродукції картин: "Рамзес в битві з нубійцями"; "Двобій"; "Битва Олександра М[акедонського] з Дарієм при Іссе"; "Битва при Анджіярі" Л. да Вінчі; "Битва з амазонками" ["Битва греків з амазонками"] П. Рубенса; "Здобування города" А. Дюрера; "Епізод з 1808 р." Ф. Гойя; "Битва при Нансі" Е. Делакруа; "Битва під Арколє" К. Верне.

Розглянуто мотиви війни у творчості художників різних епох. Описано вплив батального мистецтва на розвиток культур. Висвітлено історію батального мистецтва, його представників. Зокрема, згадано творчість М. Самокиша як одного із перших українських художників, у доробку якого численні роботи зі зображенням батальних сюжетів.

31. **Каміненко В.** Знищені пам'ятки українського мистецтва / В. Каміненко // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 9 : іл.

Про незадовільний стан пам'яток українського мистецтва, а саме: знищені та пошкоджені роками і війнами пам'ятки української архітектури (Соборна Успенська Церква Київської Лаври, Церква Бориса і Гліба, П'ятницька та Ільїнська церкви тощо). Подано описи найдавніших церков, особливості архітектури, оздоблення інтер'єру, а також причини їх нищення й недбалого ставлення.

32. **Карманський П.** Ольга Ціпановська / П. Карманський // Наші дні. – 1942. – Чис. 2, січень, рік І. – С. 8.

На спомин про українського громадського діяча, музичного педагога, піаніста і диригента. Висвітлено активну участь О. Ціпановської в культурно-мистецькому житті Перемишля, різнобічність її талантів, зокрема організацію концертів, навчання музики в дівочому ліцеї, допомога пораненим у часи Першої світової війни тощо. Описано значення О. Ціпановської в соціально-культурному піднесенні українського громадського життя.

33. **К.** Музей визвольних змагань у Києві / К. // Наші дні. – 1942. – Чис. 8, липень, рік І. – С. 11.

Про заснування 17 квітня 1942 року "Музею-Архіву перехідної доби м. Києва" (директор – О. Оглоблін), метою якого було збирати й досліджувати документи, фотографії, картини, листівки, плакати, газети, книжки, що відображали життя Києва часів радянської влади.

34. **[Керницький І.].** Правда Перемогла! (Враження з літературного суду над п'єсою "Тріюмф прокурора Дальського") / І. К. // Наші дні. –1942. – Чис. 6, травень, рік І. – С. 13–14.

Про резонансне піар-засідання Літературно-мистецького клубу 19 квітня 1942 р. (організатор – Г. Лужницький), на якому було представлено фахове обговорення постановки "Тріумфа прокурора Дальського", а саме: питання

мистецької вартості вистави В. Блавацького (О. Боднарович, м-р Стефаник), а також критичні зауваги з приводу недоліків у режисурі твору, “невідіграних” акторами ролей (Г. Лужницький) тощо. Повідомлено про рекордну кількість успішних постановок твору на сцені Львівського оперного театру, головну роль у яких виконував В. Блавацький.

35. **Кудрик Б.** Два італійські музичні драматурги (З приводу 150-річчя народження Россіні й 100-річчя смерти Керубіні) / Б. Кудрик // Наші дні. – 1942. – Чис. 5, квітень, рік І. – С. 10.

Висвітлено життєпис визначних італійських музичних митців Джоакімо Россіні та Луіджі Керубіні. Йдеться про співочу віртуозність й колоратуру Дж. Россіні, високоідейний піднесений стиль Л. М. Керубіні. Охарактеризовано найвизначніші опери драматургів. Наголошено на вагомості музичної діяльності композиторів, їх внеску у розвиток музичного мистецтва Італії.

36. **Кудрик Б.** Довкола краєвого конкурсу хорів. Гармонійний акорд / Д-р Борис Кудрик ; фото В. Проня // Наші дні. – 1942. – Чис. 10, вересень, рік І. – С. 8 : іл. – Фото з підписом: Чоловічий хор з Косова коло Коломиї; Мішаний хор з Заліщик; Чоловічий хор з Радча Станіславської округи; Сполучені хори в числі 1200 осіб на фестивалі в Театрі Опери.

Про виконання творів М. Лисенка на конкурсі-фестивалі українських хорів, організованого під егідою Крайового Інституту Народної Творчості. Описано репертуар хорових колективів, особливості виконання ними музичних творів.

37. **Кудрик Б.** У столиці Покуття / Д-р Борис Кудрик // Наші дні. – 1942. – Чис. 9, серпень, рік І. – С. 14.

Про відвідини Лисенківського Конкурсу Хорів у Коломиї, результатом чого став музичний твір Б. Кудрика “Спомин з Коломиї”. Також описано екскурсії в “Музей Гуцульщини” з докладною характеристикою вміщених там експонатів і в музичну школу.

38. **Левицька Г.** Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV. до 15.V.1942) / Г. Левицька // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 10 : іл. – Подано фрагмент виставки з нагоди 100-річчя від дня народження М. Лисенка.

Описано експонати виставки, упорядковані за жанрами творчості композитора, а саме: твори на слова Т. Шевченка, І. Франка та інших діячів у київських, львівських, петербурзьких, станіславівських виданнях; етнографічні збірки обробок українських народних пісень; фортепіанні композиції ювіляра. Охарактеризовано також стенди зі: світлинами, на яких зображено М. Лисенка з визначними письменниками, ученими, митцями, діячами XIX–XX століть, листами і спогадами, а також літературою про життєвий і творчий шлях композитора.

39. **[Левицька Г.].** Концерти Ореста Руснака / Г. Л. // Наші дні. – 1942. – Чис. 9, серпень, рік І. – С. 11.

Про три концерти тенора Мюнхенської опери, уродженця Буковини Ореста Руснака у Львівському Інституті Народної Творчості. Йдеться про виконання класичних творів Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, Дж. Б. Перґолезе, а також оригінальних українських творів М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, О. Нижанківського тощо.

40. **Левицька Г.** Львів шанує пам'ять Великого Композитора (Концерт-академія в столітті з дня народження) / Г. Левицька // Наші дні. – 1942. – Чис. 6, травень, рік І. – С. 11.

Подано опис святкувань ювілею М. Лисенка в Києві та у Львові. Зокрема, йдеться про творчий вечір композитора 24 і 26 травня 1942 року у Львівському оперному театрі, де виголосив промову про музичну спадщину М. Лисенка В. Витвицький. Також перелічено основні номери музичної частини концерту: увертюра з опери "Різдвяна ніч" у виконанні симфонічного оркестру під керівництвом Льва Туркевича, хорові твори: "Веснянки", "На прю", "Гей, не дивуйте" тощо.

41. **Левицька Г.** Перша рапсодія Лисенка / Галя Левицька // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 8.

Про захопленість авторки публікації Г. Левицької, виконавиці музичних творів М. Лисенка, першою рапсодією композитора, віднайденою в музичній бібліотеці Пеленської. Описано шлях мисткині до виконання твору у Львові, Києві, Кракові, Варшаві під час заходів, приурочених 25-річчю пам'яті композитора.

42. **[Лужницький Г.].** Ганна Совачева / Л. Нигрицький // Наші дні. – 1942. – Чис. 5, квітень, рік І. – С. 6 : портр.

Окреслено основні етапи артистичної праці представниці західноукраїнського театрального мистецтва Г. Совачевої, її успішну театральну діяльність, зокрема в театрі "Українська Бесіда" під керівництвом О. Загарова у Львові (1921), театрі "Просвіти" в Ужгороді (1923), театрі ім. Тобілевича (1929), театрі "Заграва" (1933). Описано індивідуальний підхід до гри на сцені, подано перелік ролей акторки. Також згадано перекладацькі здобутки Г. Совачевої, рецензування творів тощо.

43. **[Лужницький Г.].** "Кам'яний господар" на сцені (Напередодні премієри у львівському оперному театрі) / Л. Нигрицький // Наші дні. – 1942. – Чис. 12, листопад, рік І. – С. 10.

Розглянуто драматичні твори Лесі Українки, особливості їх репрезентації на театральних сценах. Висвітлено історію поставновки "Кам'яного господаря" (режисер – М. Садовський) у Києві, Львові; описано склад трупи,

підготовку декорацій тощо. Наведено літературно-критичні вислови Б. Якубського, М. Зерова, Д. Антоновича щодо драматичних творів Лесі Українки.

44. **[Лужницький Г.].** Макс Гальбе на українській сцені (З приводу премієри “Ріки” в львівському театрі) / Л. Нигрицький // Наші дні. – 1942. – Чис. 11, жовтень, рік І. – С. 7–8 : портр., іл. – Фото з підписом: Макс Гальбе; І. Іваницький – перекладач “Ріки” М. Гальбе.

Описано життєвий і творчий шлях німецького письменника, охарактеризовано низку його п’єс, а саме: “Молодість”, “Любовна драма”, “Ріка” тощо. Йдеться про переклади й постановку Л. Курбаса драми М. Гальбе “Молодість” в Театрі Бертоньє в Києві в 1917–1918 рр., її успіх на українських сценах Херсона, Львова, Станіславова (тепер – Івано-Франківська). Коротко висвітлено історію написання інтермедії М. Гальбе “Ріка”.

45. **[Лужницький Г.].** Спогад про М. Куліша, автора п’єси “Мина Мазайло” (Розмова з реж[исером] О. Гірняком з приводу найближчої премієри) / подав Л. Н. // Наші дні. – 1942. – Чис. 6, травень, рік І. – С. 11 : іл. – Фото з підписом: Читання п’єси М. Куліша “Народний Малахій” серед акторів театру “Березіль” (Одеса, 1928).

Подано інтерв’ю з режисером О. Гірняком з приводу постановки комедії М. Куліша “Мина Мазайло” у Львівському оперному театрі. Охарактеризовано ролі О. Гірняка в п’єсах М. Куліша. Подано огляд драматичної творчості М. Куліша, зокрема його п’єс та їх театральних постановок. Описано вплив творчості письменника на розвиток української драматургії.

46. **[Лужницький Г.].** Український актор / Л. Нигрицький // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 14.

Окреслено сутність акторської творчості, її специфіку. Наголошено на необхідності підготовки монографічних видань, які висвітлювали б історію українського театру, їх репертуар, біографії акторів та їх шлях у мистецтво. Розкрито значення діяльності акторів для розвитку українського мистецтва.

47. **Лукіянович Д.** Кудою повести кераміку / Д. Лукіянович // Наші дні. – 1942. – Чис. 6, травень, рік І. – С. 8–9 : іл. – Подано фото І. Левинського та М. Лукіяновича.

Про відкриття у Львові 15 березня 1942 року Промислової школи з українською мовою навчання. Подано еволюцію української кераміки, описано її особливості, згадано найталановитіших майстрів кераміки Івана Левинського та Михайла Лукіяновича.

48. **М. І.** Розмова про мистецько-промислову школу (З приводу вистави учнівських праць) / М. І. ; фото В. Проня // Наші дні. – 1942. – Чис. 10, вересень,

рік І. – С. 13–14 : іл. – На фото представлено графіку, рисунок і олію у виконанні учнів школи.

Висвітлено діяльність мистецько-промислової школи (директор – М. Осінчук) у Львові, а саме: специфіка викладання у відділах графічному, художньому й скульптурному, проблеми з набором слухачів на текстильний, керамічний та меблевий відділи тощо. Обговорено проблеми штату фахівців, браку приміщень, а також переваги випускників закладу, їх перспективи.

49. **М. П.** З Львівського Оперного Театру / М. П. // Наші дні. – 1942. – Чис. 8, липень, рік І. – С. 12.

Про оперні й драматичні вистави Львівського Оперного Театру, зокрема проаналізовано особливості постановок "Дон Кіхота", "Штраусіади", "Сільського кохання", "Пера Гюнта". Наголошено на таланті акторів В. Переяславець-Кітерії, Р. Ґеринович, К. Ошкамп, З. Сугробкіної, О. Ярославціва, М. Сахарчука, С. Хшановського, Е. Курила. Йдеться про потребу збагачення балетного репертуару.

50. **Малюца А.** Мандрівка по мистецьких майстернях / Антін Малюца ; фото майстерень В. Проня // Наші дні. – 1942. – Чис. 12, листопад, рік І. – С. 8–9 : іл. – Розділи: У різьбярів; На крилах пісні; Кожний на своєму шляху. – Фото з підписом: І. Іванець перед шкіцом баталістичної картини; М. Мухин за станком; А. Павлось при роботі; В майстерні С. Литвиненка; Еко [Е. Козак] у себе дома; У сеніора наших малярів А. Манастирського; М. Дмитренко працює в пленері; М. Азовський перед своєю новою композицією; В робітні проф. О. Куриласа.

Розглянуто різні види українського мистецтва, проаналізовано творчу майстерню митців, специфіку їх роботи, а саме: І. Іванця над баталістичної картиною "Бій за прапор", С. Литвиненка над композицією "За неї Господа молім", А. Павлося над проектом пам'ятника – статуї короля Данила на коні тощо. У кожному із розділів, присвяченому певному виду мистецтва, висвітлено основні досягнення різьбярів, художників, графіків, скульптурів та інших діячів мистецтва.

51. **Малюца А.** Організація народного мистецтва (З праць Краєвого Інституту Української Народної Творчости) / Антін Малюца // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 10.

Наголошено на вагомості народного мистецтва у культурному житті громадян, описано найважливіші вимоги до нього: естетичність, технічна досконаліть тощо.

52. Микола Самокша // Наші дні. –1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про еміграцію українських митців: М. Бурачека, Г. Світлицького, М. Козіка, різьбяра І. Севери, С. Жука. Проаналізовано діяльність художника-

баталіста проф. М. Самокиша, зокрема згадано його картину з українським змістом “Бій Богуна з Яремою Вишневецьким”.

53. **Н.Д.** Дві небезпеки / ред. “Н.Д.” // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 10.

Подано тези промови проф. І. Свєнціцького, виголошені під час літературно-мистецького вечора, організованого під егідою Спілки Українських Образотворчих Митців. У зверненні до митців і критиків наголошено на необхідності фахового володіння питанням, яке розглянуто, об’єктивності оцінки твору і творця, проблеми ідейної тенденційності та безідейної готовності митця у виконанні певних проектів.

54. **Осадчук Б**. З мистецького життя в Німеччині : Вистава допомоги образотворчого мистецтва в Берліні / Богдан Осадчук // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 15 : іл. – Фото з підписом: Лянг “Голова”.

Про особливості розвитку культури і мистецтва Німеччини 1940-х років. Описано проведення мистецької виставки в Мюнхені у 1941 році, яку за п’ять місяців відвідало понад 600 тис. осіб. Розглянуто також виставку творів образотворчого мистецтва в Національній Галереї Берліна, в якій взяли участь понад 180 митців, серед яких художники: Вільке, Кайзер, Комішо-Ліпіш, Лєю, Файколь, Шульт, Штайб та скульптори: Танк, Штегер, Маєр-Фасольд, Лянг.

55. **Островерха М.** Рефлекс війни на староримських фризах. З дорожнього блькнота / Михайло Островерха // Наші дні. – 1942. – Чис. 10, вересень, рік І. – С. 11 : іл.

Представлено враження автора від відвідин Рима під час Другої світової війни, описано окремі архітектурні пам’ятки міста, а саме: Мавзолей святої Констанції, Базиліку святого Петра тощо.

56. **от**. Проблема національного мистецтва. Творчий вечір на тлі “Вистави Чотирьох” / от // Наші дні. – 1942. – Чис. 9, серпень, рік І. – С. 11.

Про культурно-мистецький захід, що відбувся 18 липня 1942 року у виставкових залах Спілки Українських Образотворчих Митців з нагоди закриття виставки львівських художників І. Труша, О. Новаківського, П. Холодного та П. Ковжуна. Охарактеризовано доповіді, присвячені творчості художників та їх внеску в історію українського мистецтва. Як синтез виголошених доповідей, розглянуто виступ проф. І. Свєнціцького з питань “національного” у мистецтві.

57. **Пастернакова М.** З балетної студії / М. Пастернакова // Наші дні. – 1942. – Чис. 8, липень, рік І. – С. 13 : іл.

Про навчання молодих танцівниць у Балетній Студії при Інституті Народної Творчості у Львові. Йдеться про специфіку викладання теоретичних і

практичних занять. Окремо акцентовано на технічному вишколі й абсолютному опануванні тілом, що є основою у професійному танцювальному мистецтві.

58. **Пастернакова М.** "Пер Гінт" у балєтному опрацюванні / М. Пастернакова // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 15 : іл.

Про хореографічне мистецтво Львова, заслуги балетмейстера Є. Вігілєва і солістів балету О. Ярославцева, В. Переяславець, М. Шаталова, Р. Геринович, З. Сугробкіної та ін. у творенні хореографічної культури. Охарактеризовано постановку балетної вистави "Пер Гюнт" у Львівському Оперному Театрі. Проаналізовано партії танцівників з урахуванням особливостей їх виконання. Описано також музичний супровід та інструменталізацію Л. Туркевича, декораційні елементи балету М. Радиша, костюми та особливості хореографії.

59. **Пастернакова М.** Сильвети українських танечниць / М. Пастернакова // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 11–12 : іл. – Фото з підписом: Олена Заклинська в "Метелиці" (на музику В. Барвінського); Олександра Щурат у "Пташиному епізоді" (на музику С. Борткевича).

Подано інтерв'ю з примою-балериною львівського українського театру Валентиною Переяславець про балетне мистецтво, особливості професії, участь у конкурсах. Розглянуто творчість українських балерин Олени Заклинської, Олександри Щурат, Дарії Нижанковської, Ірини Соколовської та інших. Описано особливість професії режисера – постановника танців балету.

60. **Свєнціцька В**. Думки над збірками Національного музею / Віра Свєнціцька // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 6.

Описано особливості діяльності національно-культурних закладів на території Західної України, зокрема Національного музею у Львові. Обговорено питання функціонування музею після його закриття, проблеми в опрацюванні музейних збірок працівниками через неналежні умови праці. Наголошено на вагомості експонатів, у яких відображено творче поєднання сучасного мистецтва з минулим.

61. **Свєнціцький І.** Напрямні критики / І. Свєнціцький // Наші дні. – 1942. – Чис. 4, березень, рік І. – С. 9–10. – У бібліографічному заголовку помилково подано прізвище автора: І. Свєнціпький.

Наголошено на важливості критики у мистецькому житті країни. Йдеться про особливості написання критичних праць, їхню мету та особливості. Визначено вплив критики на покращення розвитку мистецтва.

62. **Семчишин М.** В кузні майбутніх мистців пензля / М. Семчишин // Наші дні. – 1942. – Чис. 11, жовтень, рік І. – С. 11 : іл.

Про заснування у Львові під егідою Інституту Народної Творчості Вільної Образотворчої Студії та Заочних Образотворчих Курсів (керівник– графік,

проф. М. Михалевич) з метою підготовки майбутніх митців. Описано тематику й способи виконання мистецьких творів, представлених на виставці учнівських робіт Вільної Образотворчої Студії. Повідомлено про створення у структурі Інституту Народної Творчості трьох відділів: музичного, театрального, прикладного та образотворчого мистецтв.

63. **Семчишин М.** Микола Голубець і його праця / Микола Семчишин // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 1–2 : іл.

На спомин про визначного українського мистецтвознавця, письменника, історика, архівіста, публіциста, видавця і редактора Миколу Голубця. Окреслено універсальність знань митця, його ерудицію, небуденний талант. Охарактеризовано монографічні студії автора про мистецькі пам’ятки Львова, історію українського мистецтва тощо. Описано також діяльність М. Голубця як засновника Літературно-мистецького клубу у Львові, його внесок у розвиток української культури і мистецтва.

64. **[Сімович В.].** Гергард Гавптман (З приводу вісімдесятліття) / В. С. // Наші дні. – 1942. – Чис. 13, грудень, рік І. – С. 5 : іл.

Про літературно-мистецьку діяльність німецького письменника, переклади його художніх творів. Зокрема, згадано українські переклади А. Крушельницького, Б. Грінченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Павлика, М. Голубця та ін.

65. **[Сімович В.].** Декілька слів про Євгена Олесницького як діяча української культури : [спомин про 25-річчя пам’яті Є. Олесницького (1860–1917)] / В. С. // Наші дні. – 1942. – Чис. 12, листопад, рік І. – С. 10.

Розглянуто різнобічність талантів українського громадсько-політичного парламентаря, економічного й культурного діяча, його захоплення літературою і театром. Описано перекладацьку й редакторсько-видавничу діяльність яскравого представника української культури.

66. **[Січинський В.].** За національну мистецьку культуру (25-річчя Київської Академії Мистецтв) / В. С. ; фото О. Моха // Наші дні. – 1942. – Чис. 13, грудень, рік І. – С. 1–2 : іл. – Фото з підписом: Св. Юр у снігу.

Про історію створення в Києві Української Академії Мистецтв. Висвітлено внесок визначних митців української культури у її становлення і розвиток.

67. **Струтинська А.** У Маріянни Лисенко / Антоніна Струтинська // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 3–4 : фото. – Подано фото М. Лисенка з альбому І. Франка. – З нагоди сторічного ювілею М. Лисенка.

Спомин дочки М. Лисенка про батька, подібність їхніх поглядів, про дитинство, виховання, взаємини й порозуміння, прагнення наблизити до музичного й театрального життя.

68. **Струтинська А.** Школа під опікою муз / А. Струтинська ; фото Я. Савки // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 3 : іл.

Розповідь директора Школи Мистецького Промислу М. Осінчука про заснування у 1941 році установи, її діяльність, колектив викладачів, які забезпечували навчальний процес. Описано особливості студій у початковому, малярському і графічному відділах, а також скульптурному і текстильному. Окреслено перспективи розвитку Школи.

69. **Терен М**. З творчих буднів Львова : [інтерв'ю] / М. Терен ; розмова з професором В. Сімовичем, композитором С. Людкевичем, художником М. Дмитренком та режисером В. Блавацьким // Наші дні. – 1942. – Чис. 2, січень, рік І. – С. 3 : іл. – Розділи: Виповнити найважніші прогалини; Покищо дрібніші роботи; У творчому піднесенні; У Мельпомени. – Фото з підписом: Професор В. Сімович; Художник М. Дмитренко під час праці; Режисер В. Блавацький проводить пробу.

Про наукову й мистецьку працю визначних діячів Львова. Розкрито особливості тогочасного творчого життя міста, перспективи розвитку культурно-мистецьких інституцій.

70. **Туркало М.** З української героїки. Л. М. Старицька-Черняхівська / М. Туркало // Наші дні. – 1942. – Чис. 12, листопад, рік І. – С. 3–4 : іл.

Про українську громадську діячку, письменницю Л. Старицьку-Черняхівську. Описано судовий процес СВУ 1930 року, що відбувся в Харківському оперному театрі, та долю письменниці після завершення справи. Коротко окреслено культурно-мистецький доробок, що містить твори історичного змісту, п'єси, вірші, лібрето, покладені на музику М. Лисенка, інсценізації, літературно-критичні праці тощо.

71. **Чапельська М.** За стиль сучасного українського побуту / М. Чапельська // Наші дні. – 1942. – Чис. 5, квітень, рік І. – С. 9 : іл. ; чис. 6, травень, рік І. – С. 9–10 : іл. ; чис. 8, липень, рік І. – С. 11–12 : іл.

Про стиль українського побуту від часів княжої доби. Описано специфіку народного побутового стилю мистецтва в Україні, його вияви. Розкрито історію становлення та особливості українського одягу, посуду, мистецтва у певні епохи, подано їх порівняння. Також докладно описано побут періоду українського козацтва, зокрема охарактеризовано одяг, традиції, житло козаків тощо.

72. **Чолган І.** В місті великих композиторів : (Від власного кореспондента) : [з нагоди сторічного ювілею оркестру "Вінер Фільгармонікер"] / Іларіон Чолган // Наші дні. – 1942. – Чис. 7, червень, рік І. – С. 12.

Описано концертну діяльність віденського колективу, їх гастролі в Парижі (1900), Англії (1906), Німеччині і Швейцарії (1910), південній Америці

(1922/1923) тощо. Пояснено успіх оркестру під керівництвом диригента Вільгельма Фуртвенґлера, згадано виконані твори.

73. **Чолган І.** Від бургтеатру до комедії : (від власного кореспондента з Відня) / Іларіон Чолган // Наші дні. – 1942. – Чис. 6, травень, рік І. – С. 12.

Описано найпопулярніші вистави у віденському театрі. Зокрема, йдеться про постановку драми Г. Гауптмана “Іфігенія в Дельфах” за участі 80-річного автора. Коротко описано відмінності між “Іфігенією” Й. В. Ґете і Г. Гауптмана у сприйнятті грецького світу, зіставлено гру головних героїв.

74. **Чолган І.** Муза, що підчас війни не мовкне : (від власного дописувача з Відня) / І. Чолган // Наші дні. – 1942. – Чис. 8, липень, рік І. – С. 8.

Про необхідність розвитку кіномистецтва, зокрема творення мистецьких розважально-виховних фільмів. Ідеться про об’єднання чотирьох кінопідприємств: Уфа, Тобіс, Терра й Баваріяфільм в одне централізоване товариство. Охарактеризовано фільми “Великий Король” (режисер – Файт Харлан) та “Віденська кров” (режисер – Віллі Форст).

75. **Чолган І**. Прогулянки по мистецькому Відні (Від власного кореспондента) / І. Чолган // Наші дні. – 1942. – Чис. 9, серпень, рік І. – С. 11 : іл. – Подано репродукцію картини “Пряха (На тему старовіденської заґи)” М. Дольницької.

Описано низку мистецьких заходів у Відні влітку 1942 року, зокрема виставку Спілки Малярів Австрійських Областей, де представили свої роботи 84 художники, серед яких праці української мисткині в стилі енкавстики М. Дольницької-Недбаль. Згадано прізвища лауреатів віденських нагород: графіка А. Коссмана, художника Ґ. Кампф-Гартенкампфа та скульптора М. Дробіля.

76. **Штикало Д.** Погляд поза і перед себе / Дм. Штикало // Наші дні. – 1942. – Чис. 13, грудень, рік І. – С. 13.

Про творчий вечір Ростислава Єндика, що відбувся в Літературно-мистецькому клубі у Львові 21 вересня 1942 року, на якому твори письменника декламували актори львівського і київського театрів В. Блавацький, Б. Паздрій, С. Дубровський; критичну оцінку праць письменника подали Г. Лужницький і Ю. Стефаник. Також повідомлено про необхідність створення театру малих форм, дотримання високого літературно-мистецького рівня запланованих заходів.

77. **Щурат О.** Галицькі народні танці / Олександра Щурат ; рис. О. Кульчицької // Наші дні. – 1942. – Чис. 2, січень, рік І. – С. 13–14 : іл.

Описано особливості галицьких народних танців, зокрема, динаміку рухів, оригінальність костюмів, їх відмінність від загальноукраїнських. Ідеться про майстерність виконання коломийок. Охарактеризовано танці “Гуцулка” й “Аркан”. Наголошено на характерній супровідній рисі галицьких танців – пісні.

78. **Ю. Л.** Михайло Гаврилко / Ю. Л. // Наші дні. – 1942. – Чис. 3, лютий, рік І. – С. 2–3 : іл. – Фото з підписом: Михайло Гаврилко закінчує проект пам'ятника Т. Шевченкові.

Подано життєпис, світоглядні принципи українського військового, скульптора, різьбяра Михайла Гаврилка, описано його різнобічну діяльність. Згадано нереалізований проект скульптора. Наголошено на необхідності докладного вивчення творчості митця, вагомості його здобутків для української культури.

1943

79. **Бен.** Розмова міщуха (З приводу ревієвого театру) / Бен // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік ІІ. – С. 10.

Обговорено питання "легких" театральних жанрів, створення у Львові ревієвого театру "Театралізований джаз". Згадано конферансьє театру артиста-гумориста С. Дубровського. Йдеться також про виступи О. Курочки і його чоловічого квартету, балетні постановки Є. Вігілєва й А. Вешинського, виконання танцівницею п. Янишевською "Танго", співачкою Ф. Слоневською "Української Сюіти" в обробці Я. Барнича.

80. **Бронтозаврус.** Різьбярство на Україні 4000 літ тому / Бронтозаврус // Наші дні. – 1943. – Чис. 6, червень, рік ІІ. – С. 12 : іл.

Подано зауваги щодо археологічних знахідок у вигляді жіночих фігурок, віднайдених на території України. Описано також різні форми виробів, їх багатофігурні композиції, призначення цих статуеток.

81. **Брусний І**. Розмова про барокко / Іван Брусний // Наші дні. – 1943. – Чис. 7, липень, рік ІІ. – С. 2–3 : іл. – Подано ілюстрацію з книги родових документів 1919 р. Ю. Нарбута.

Розгляд дискусії щодо розвитку світового та українського бароко. Сформульовано питання взаємовідношення суб'єктивних і об'єктивних критеріїв у естетиці. Ідеться про естетичну вартість твору, яка визначається не його приналежністю до певного стилю, а індивідуально-авторським стилем митця. Згадано також напрацювання українського графіка Г. Нарбута, українських письменників від Г. Квітки-Основ'яненка до М. Хвильового тощо.

82. Великий Радієвий Концерт побажань в користь добровольців СС Дивізії Галичина // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік ІІ. – С. 11. – Без зазначення автора.

Про концерт, що відбувся 15 вересня 1943 року в Оперному театрі Львова. Викладено програму заходу. Також ідеться про трансляцію цього концерту 25 вересня 1943 року по радіо.

83. Великий Радіо-Концерт // Наші дні. – 1943. – Чис. 8, серпень, рік ІІ. – С. 7. – Без зазначення автора.

Про підготовку концерту української пісенної та музичної творчості, що відбувся 19 серпня 1943 року у Львові під егідою Українського Комітету.

84. Виставка О. Кульчицької // Наші дні. – 1943. – Чис. 5, травень, рік II. – С. 8 : іл. – Без зазначення автора. – Фото з підписом: автопортрет Олени Кульчицької; репродукції картин з виставки О. Кульчицької: офорт “Бора”, акварель “Сестра”, олія “Nature morte”.

Про успіх мистецької виставки творів О. Кульчицької у Львові як підсумок 35-річної діяльності художника. Описано різнобічність талантів митця, відображену в її творчому доробку: олійне малярство, акварелі, темпера, різні графічні техніки.

85. **Витвицький В.** З відновою української оперової музики / Василь Витвицький // Наші дні. – 1943. – Чис. 7, липень, рік II. – С. 4.

Розглянуто питання становлення й діяльності українського оперного театру у Львові, його репертуар, об’єднання зусиль Спілки Львівських Музик і Львівського оперного театру задля подальших перспектив розвитку оперного мистецтва. Згадано оперети М. Лисенка: “Енеїда”, “Наталка Полтавка”, “Запорожець за Дунаєм”.

86. **Витвицький В.** [Рецензія] / Василь Витвицький // Наші дні. – 1943. – Чис. 3, березень, рік II. – С. 13. – Рец. на кн.: Стешко Ф. Березовський і Моцарт (з історії української музики XVIII ст.) / *Федір Стешко*. – Прага : Накладом Укр. вільного ун-ту в Празі : Друк. Протекторату Чехія й Морава, 1942. – 20 с. – Бібліогр. у підрядк. прим.

87. **Гандзій Д.** За культуру нашої співаної мови / Дем’ян Гандзій // Наші дні. – 1943. – Чис. 7, липень, рік II. – С. 12–13.

Про правильність вимови в співі, особливості вимови окремих звуків у співаків під час виконання музичних творів. Розглянуто характерні особливості української мови та її вимови в працях О. Синявського “Норми української літературної мови” й у “Диригентському пораднику” З. Лиська.

88. **Гординський С.** Павло Ковжун / С. Гординський // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 9 : іл. – Подано екслібрис Товариства Письменників і Журналістів ім. Франка (1926).

Коротко подано інформацію з книжки С. Гординського “Павло Ковжун. 1896–1939”, опубліковану “Українським видавництвом” у 1943 році. Акцентовано на особливостях творчості українського митця, найхарактернішою з яких є “київськість Ковжунового мистецтва”. Описано також основні напрями діяльності митця: кубізм, пуризм, футуризм, надреалізм.

89. [**Гординський С.**]. У справі перекладів на чужі мови / С. Г. // Наші дні. – 1943. – Чис. 4, квітень, рік II. – С. 12.

Про важливу роль перекладів у пропагуванні українських мистецьких творів за кордоном. Наголошено на необхідності правдивого відображення у перекладах української дійсності.

90. **Драган М**. Виставка праць О. Кульчицької / Др. Михайло Драган // Наші дні. – 1943. – Чис. 6, червень, рік II. – С. 8 : іл. – Подано репродукції картин О. Кульчицької: "Над морем", "Квітучі яблуньки", "Св. Юр на весні", "Сад узимі", "Портрет матері", "Човни".

Подано огляд мистецьких праць О. Кульчицької, представлених на виставці у Спілці Праці Українських Образотворчих Митців у Львові. Охарактеризовано творчі напрацювання художника, різні техніки їх виконання. Визначено місце О. Кульчицької в історії українського мистецтва Галичини.

91. **Драган М.** П'ята виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців / Др. Михайло Драган // Наші дні. – 1943. – Чис. 12, грудень, рік II. – С. 8–9 : іл. – Подано репродукції картин: "Львів" Я. Музикової; "Хуртовина" Л. Перфецького; "Квіти" М. Азовського; "Студія столітньої бабусі" В. Манастирського; "Січ" Е. Козака; "Парк в Лесляв" І. Нижник-Винників.

Розглянуто мистецькі твори, представлені на п'ятій виставці Спілки Українських Образотворчих Митців, зокрема понад 400 експонатів 99 митців. Акцентовано на позитивних і негативних аспектах зазначених праць, а саме – на різнорідності сюжетного складу, стилю, жанру тощо. Згадано напрацювання О. Кульчицької, О. Куриласа, А. Манастирського, В. Кричевського, М. Козіка, Е. Козака, М. Мороза, М. Жеваго та ін.

92. **Драган М.** Третя виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців / Д-р Михайло Драган // Наші дні. – 1943. – Чис. 2, лютий, рік II. – С. 8–9 : іл. – Подано репродукції картин: "Верби" Я. Музики; "Натюр-морт" І. Іваницького; "Дівчата з Заліщик"; М. Дмитренка; "Козаки під Трапезунтом" Л. Перфецького.

Охарактеризовано виставку творів українського мистецтва у Львові, в якій взяли участь 88 митців із 760 художніми творами. Сформульовано побажання журі щодо збагачення індивідуальних мистецьких інтерпретацій, оригінальності композицій. Відзначено наявність на виставці великих полотен: портретів, краєвидів, композицій, автором яких є М. Дмитренко. Згадано також художників, які володіють різними мистецькими техніками, зокрема М. Азовського, М. Мороза, Е. Козака, С. Гординського, І. Іванця, П. Холодного та ін.

93. **Єндик Р.** На ввесь голос. З приводу інсценізації творів Василя Стефаника / Ростислав Єндик // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 9. – В шосту річницю пам'яті В. Стефаника.

Про творчий вечір, організований Літературно-мистецьким клубом у Львові 6 грудня 1942 року. Описано програму заходу, зокрема спогад В. Бла-

ваць кого про взаємини з письменником у зв’язку з інсценізацією його новел у театрі “Заграва”, доповідь В. Дорошенка про приязні стосунки з автором “Землі”. Також на вечорі представлено інсценізацію двох новел В. Стефаника “Синя книжечка” і “Гріх”. Розглянуто історію інтерпретацій творів письменника на сценах українських театрів.

94. **Єндик Р.** Скривлені перспективи / Ростислав Єндик // Наші дні. – 1943. – Чис. 11, листопад, рік II. – С. 3–4 : іл.

Представлено повчальні міркування про мистецтво, масовість у сприйнятті мистецького твору, індивідуальність його вияву.

95. **Іванейко М.** Назад до культури / М. Іванейко // Наші дні. – 1943. – Чис. 6, червень, рік II. – С. 1–2.

Подано пояснення терміна “духовна культура”, його функцій. Ідеться про взаємозв’язок ідеології та мистецтва, їх основні риси, вказано на причини кризи духовної культури. Наголошено на ролі особистості у розвитку культури, а саме: І. Франка, Б. Лепкого, Р. Купчинського, Є. Маланюка, С. Гординського, Б.-І. Антонича.

96. **Іванець І.** Про карикатуру / Ів. Іванець // Наші дні. – 1943. – Чис. 6, червень, рік II. – С. 7 : іл. – Ілюстрації за підписом: “Оправдана скарга” А. Оберлендера; “Цяпка 1917” О. Сорохтея; “Карикатура М. Василька” К. Сіхульського; “Внутрішня ситуація в Совєтах” Еко [Е. Козак]; “Наполеон III” В. Шольца.

Про етимологічну сутність терміна “карикатура” як засобу вираження мистецької експресії. Описано шлях еволюціонування карикатури від найдавніших часів до середини XX століття, місце художників-карикатуристів в історії мистецтва: О. Дом’є, П. Ґаварні, В. Буш, А. Оберлендер, Х. Томсон, К. Сіхульський, Черманський. Також згадано досягнення карикатуристів України: К. Устіяновича, Я. Пстрака, Л. Турбацького, Я. Струхманчука, О. Куриласа, Р. Сорохтея, П. Ковжуна, Р. Чорнія й особливо досягнення найвизначнішого карикатуриста Галичини – Едварда Козака.

97. **[Козак Е.].** “Гей, на горі, на горі малювали малярі…” / К. // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 11 : іл. – Подано репродукцію картини “Гей, на горі, на горі” Е. Козака з мистецької виставки у Львові.

Про виставку художніх творів, яку відкрив секретар Спілки Українських Образотворчих Митців, художник М. Дмитренко. Описано творчу майстерню митців: І. Іванця, С. Луцика, А. Малюци, М. Мороза, М. Азовського та ін.

98. **Кисілевська О.** Василь Королів-Старий (Жмуток спогадів) / О. Кисілевська // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 5, 10 : іл. – Фото з підписом: Подружжя Королевих у садибі в Мєльніку.

Спогад про знайомство редактора газети “Жіночої Долі” О. Кисілевської з українським письменником і митцем Василем Королевим. Подано життєпис митця, його заслуги перед українською культурою.

99. Колядки // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Розкрито поняття "колядка", описано її змістове наповнення, ритмічну будову. Йдеться про відмінність у трактуваннях понять "колядка" і "коляда". Подано три колядки, які записала Олена Пчілка на Волині й опублікувала в журналі "Кіевская Старина" у 1903 році.

100. **Косач-Кривинюк О.** Повість, що не стала драмою. Співробітництво Лесі Українки з Ольгою Кобилянською / Ольга Косач-Кривинюк // Наші дні. – 1943. – Чис. 6, червень, рік II. – С. 10.

На підставі архівних матеріалів висвітлено питання співпраці двох визначних діячів української культури щодо творення драми з повісті О. Кобилянської "В неділю рано зілля копала". Подано листи О. Кобилянської до Лесі Українки, написані в Чернівцях, та листівку від Лесі Українки зі Севастополя.

101. **Косач Ю.** Демон театру / Юрій Косач // Наші дні. – 1943. – Чис. 7, липень, рік II. – С. 4.

Про ремесло драматурга, секрети його професійної техніки в окресленні драматичних ситуацій на сцені, що повторюються в усіх драмах і комедіях. Наголошено на необхідності розвитку нового українського театру з використанням надбань світового театрального мистецтва.

102. **[Косач Ю.?].** Театр ім. Івана Франка у Станиславові / К. Ю. ; рис. С. Грузбенка, О. Танасевича // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 8 : іл. – Фото з підписом: актори М. Слюзар, В. Мельник, Р. Войтович, В. Кривецька, А. Кривецький, задіяні у виставі "Молодість" М. Гальбе та актори О. Божедана, О. Яковліва, Л. Кемпе у виставі "Облога" Ю. Косача.

Про постановку Станіславівським (нині – Івано-Франківським) театром у Львові "Молодості" М. Гальбе. Йдеться про відновлення діяльності Театру ім. Івана Франка у Станиславові (нині – Івано-Франківську), його різнобічний репертуар, керівників установи, майстерність акторів. Також висвітлено питання підготовки молодих акторів та й перспектив розвитку театру загалом.

103. **[Левицька Г.].** Кавказ (З нагоди виконання симфонії-кантати "Кавказ" Шевченка – Людкевича на святкових концертах у Львівському Оперному Театрі) / Г. Л. // Наші дні. – 1943. – Чис. 5, травень, рік II. – С. 9–10.

Йдеться про створення симфонії-кантати українського композитора С. Людкевича. Описано мелодику, забарвлення й кульмінацію музичного твору. Також коротко подано зауваги до його виконання.

104. **Липа Ю**. Сучасність і культура / Юрій Липа // Наші дні. – 1943. – Чис. 3, березень, рік II. – С. 2.

Відображено розвиток культури через порівняння її з природними явищами. Наголошено на перспективах розвитку мистецтва, зокрема таких його видів, як театр, музика, балет, різьба, образотворче мистецтво.

105. **Львівський С.** За лаштунками великої виставки : [З нагоди 25-річчя заснування Української Академії Мистецтв у Києві] / С. Львівський // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 8–9 : іл. – Подано репродукції картин: “Вид на Урмань” А. Наконечного; “Пейзаж” С. Луцика; “Квіти” Г. Смольського; “Пейзаж” О. Касараба; “Портрет інж. Колтунюка” М. Азовського; “Митрополит Андрій Шептицький” О. Куриласа.

Розглянуто мистецьку виставку у Львові, організовану Спілкою Українських Образотворчих Митців і відділом культурної праці УЦК, на якій представлено понад 700 праць із образотворчого мистецтва, різьби та графіки. Йдеться про відповідальність журі в оцінюванні творчості митців, визначенні переможців.

106. **М. М**. Де виростають майбутні майстри (Річний огляд праці Мистецько-промислової Школи) / М. М. ; фото В. Проня // Наші дні. – 1943. – Чис. 7, липень, рік II. – С. 8 : іл. – Фото з підписом: “Козак Мамай”; “Лис Микита”; дитяча гра “Мандрівник”; “Квіти”; “Дівчина”; “Картуш”; гребінковий килим за староукраїнськими мотивами.

Огляд праць учнів графічного, різьбярського, текстильного й художнього відділів Школи Мистецького Промислу у Львові. Обговорено питання навчання у Школі, перспектив викладання дисциплін мистецького спрямування, а також внесок українських митців у розвиток Школи.

107. **Маланюк Є**. До проблеми культурного процесу / Написав Євген Маланюк // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 1–2.

Про комплекс “енківщини” в культурному процесі, причину його появи, негативний вплив на розвиток і становлення культури. Розглянуто проблему протиставлення “українського” і “руського” в мовному аспекті, в зображенні українського побуту, в театральному мистецтві, письменстві тощо.

108. Мистецькі нагороди // Наші дні. – 1943. – Чис. 3, березень, рік II. – С. 6. – Без зазначення автора.

Подано підсумки мистецької виставки, організованої Спілкою Українських Образотворчих Митців у Львові. Відзначено преміями твори українського образотворчого мистецтва (М. Дмитренко, М. Мороз, М. Азовський), різьбу (М. Мухин, А. Павлось, М. Новицька), графіку та речі декоративного характеру (Е. Козак, М. Бутович, Л. Перфецький, Г. Мазепа).

109. **Міяковський В.** Як зруйновано Золотоверхого Михайла в Києві / Проф. В. Міяковський // Наші дні. – 1943. – Чис. 10, жовтень, рік II. – С. 1–2 :

іл. – Фото з підписом: мозаїка Михайлівського Собору в Києві "Христос з «Причастя Апостолів»".

Докладно висвітлено питання реконструкції пам'яток української культури, зокрема, Михайлівського Собору в Києві. Описано негативні чинники, що позначилися на нищенні його мозаїчних і фрескових прикрас як взірця монументальної архітектури.

110. Наші артисти добровольцям // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 15. – Без зазначення автора.

Про музично-театральні заходи Львівського оперного театру (керівник – В. Блавацький) й Театру-рев'ю "Веселий Львів" (керівник – З. Тарнавський) у стрілецькому таборі.

111. **Німчук І.** Вистава "Гамлета" у Львові / І. Німчук // Наші дні. – 1943. – Чис. 10, жовтень, рік II. – С. 8–9 : іл. – Фото з підписом: рисунки режисера "Гамлета" Й. Гірняка та акторів В. Левицької, В. Блавацького, Є. Шашаровської, І. Гірняка, І. Лісненка, Б. Паздрія, П. Сороки, С. Дубровського.

Про феномен п'єси В. Шекспіра, історію її видання й численні переклади. Описано постановку "Гамлета" (режисер – Й. Гірняк) на львівській сцені, її незаперечний успіх. Охарактеризовано зміст твору, образи героїв та їх втілення завдяки неперевершеній грі акторів Львівського оперного театру.

112. **Новосад Р.** Під звуки фанфар (Думки під враженням муз[ичного] фестивалю в Зальцбурзі) / Роман Новосад // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 9 : іл. – Фото з підписом: В. А. Моцарт.

Про організацію і проведення фестивалю у Зальцбурзі з 4 по 29 серпня 1943 року. Описано історію започаткування цього музичного заходу в місті В. А. Моцарта у 1842 році з нагоди відкриття пам'ятника композиторові, історію подальших 9 музичних фестивалів, а також причини відкликання 10 фестивалю. Подано інформацію про виконавців та композиторів, твори яких звучали на фестивалі.

113. **Оглоблин О.** Андрій Рачинський (До історії української музики XVIII століття) / Проф. Ол. Оглоблин // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 6.

Подано біографію українського новгород-сіверського композитора, описано роки його навчання у Львові. Йдеться про призначення музиканта придворним капельмейстром гетьмана Кирила Розумовського і заснування у нього гетьманської нотної бібліотеки. Представлено опис музичного доробку скрипаля й композитора.

114. **[Оглоблин О.].** [Рецензія] / Проф. Ол. Ог-ин // Наші дні. – 1943. – Чис. 10, жовтень, рік II. – С. 15. – Рец. на кн.: Січинський В. Юрій Нарбут. 1886–1920 / Володимир Січинський. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1943. – 63 с.

115. **Онацький Є.** Диявольський музика / Євген Онацький // Наші дні. – 1943. – Чис. 3, березень, рік II. – С. 3–4 : іл.

Описано життєвий і творчий шлях італійського композитора Н. Паганіні. Акцентовано на особливостях творчої співпраці з Дж. Россіні. Йдеться про концерти музиканта в Празі, Дрездені, Берліні, Варшаві, Лондоні тощо. Сформульовано життєву позицію музиканта, неперевершеність його музичного амплуа.

116. **Островерха М.** Дещо про Євгенію Зарицьку / Михайло Островерха // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 11 : іл. – Фото з підписом: Євгенія Зарицька.

Про музичну кар’єру талановитої української актриси і співачки, її успішну творчу діяльність, зокрема: численні виступи в італійських театрах, роль головної героїні у кіно, концертний репертуар, до якого входили італійські, німецькі, українські арії та пісні. Також подано схвальні відгуки римської критики на один із концертів у римській філармонії.

117. **Паньківський С.** За синьою пташкою (Уривки спогадів) / Северин Паньківський // Наші дні. – 1943. – Чис. 2, лютий, рік II. – С. 4–5 : фото. – Фото з підписом: С. Паньківський у ролі шкіпера Боса в “Надії” Г. Геєрманса; у ролі Возного в “Наталці Полтавці” І. Карпенка-Карого.

Описано враження від першого знайомства з театром, визначними діячами культури і мистецтва М. Старицьким, М. Лисенком, М. Садовським, М. Саксаганським, І. Карпенком-Карим. Окреслено два типи акторів у театральному мистецтві. Акцентовано на вміннях відчувати, переживати, думати, надихати як на основних чинниках у мистецтві.

118. **Свєнціцька В.** Проблема тла у староукраїнській іконі / Віра Свєнціцька // Наші дні. – 1943. – Чис. 10, жовтень, рік II. – С. 10–11 : іл. – Фото з підписом: ікони XV ст. “Страшний суд” (Мшанець); іконостасів І. Рутковича 1698 р. в Скваряві “Христос в Емаусі” та “Христос і самаритянка”; ікони XVI ст. з Яблонова “Преображення Христове”; ікони XVI ст. з Полян “Вознесіння Христове”.

Висвітлено комплекс питань, пов’язаних із проблемою тла в іконах різних епох і мистецьких стилів. Наголошено на своєрідності тла в українському іконописанні та його взаємозв’язках із культурами інших народів, зокрема впливові візантійського мистецтва. Йдеться про специфіку оформлення ікон, співвідношення між кольором тла і композицією, особливості поєднання кольорів, способи їх трактування тощо.

119. **Семчишин М.** На службі в Мельпомени (Два роки праці Оперного театру у Львові) / Мирослав Семчишин // Наші дні. – 1943. – Чис. 8, серпень, рік II. – С. 6 : іл. – Фото з підписом: Й. Гірняк “Облога” (актори: Л. Кривіцька,

Й. Гірняк, І. Лісненко, В. Блавацький); І. Іваницький "Ріка" (актори: В. Левицька, В. Блавацький).

Простежено діяльність Львівського оперного театру під час німецької окупації. Визначено позитивні й негативні аспекти мистецької дворічної праці установи, представлено кількісні та якісні показники репертуару театру. Акцентовано на значному внеску очільника театру В. Блавацького. Окреслено подальші перспективи розвитку й організацію мистецтва в широкому театральному масштабі.

120. **[Сімович В.].** Великий актор / В. С. // Наші дні. – 1943. – Чис. 2, лютий, рік II. – С. 3 : портр., іл. – Фото з підписом: Северин Паньківський; Юрко Тобілевич, Северин Паньківський і Микола Вороний.

Ідеться про прощання у Львові з актором Наддніпрянщини С. Паньківським. Описано біографію митця, його захоплення образотворчим, а згодом театральним мистецтвом, вплив Ю. Тобілевича та М. Вороного на його становлення як актора, співпраця з І. Кропивницьким, М. Старицьким, М. Садовським. Розглянуто перекладацьку діяльність актора, в доробку якого понад двадцять перекладів драматичних творів В. Шекспіра, Г. Гауптмана, Е. Ростана, Ю. Словацького, С. Виспянського, А. Толстого тощо. Також повідомлено про співпрацю у комісії живої мови при Українській Академії Наук, роботу над словником театральної термінології, публікацію статей до театральних журналів, написання спогадів "Слідами завіяними – за синьою пташкою". Наголошено на визначній ролі С. Паньківського в історії українського театру.

121. **Сімович В.** Різдво в таборах полонених українців / Василь Сімович // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 4–5.

Спогади про організацію різдвяних свят у таборах Раштадта, Фрайштадта, Зальцведеля 1915–1917 років, а саме: публікацію статей про різдвяні звичаї в тижневиках, театральні програми, підготовку декорацій в бараках тощо. Згадано успішну постановку Різдва в Зальцведелі таборовим режисером Данилом Щербиною, сценарій до якої написав В. Сімович, а святкову промову виголосив тодішній голова зальцведельського "Просвітнього Виділу" доктор З. Кузеля. Також повідомлено про одного з ініціаторів музичної справи у цьому ж таборі Євгена Турула, який для виконання коляд організував хор.

122. **Сімович Р.** Українське громадянство Денисові Січинському / Роман Сімович // Наші дні. – 1943. – Чис. 6, червень, рік II. – С. 11 : іл. – Фото з підписом: Похорон Д. Січинського, 1909 р.; Пам'ятник Д. Січинському (робота скульптора Зорія; фото ред. Б. Гошовського).

Про заходи на вшанування пам'яті українського композитора, зокрема, відкриття в Станіславові (нині – Івано-Франківськ) пам'ятника Д. Січинському, виконання його творів під час концерту у міському театрі, виголо-

шення урочистих промов визначними діячами: Є. Цегельським, І. Недільським, С. Людкевичем.

123. **Стадник Й**. Лев Лопатинський / Йосип Стадник // Наші дні. – 1943. – Чис. 3, березень, рік ІІ. – С. 11–12 : портр.

Проаналізовано творчість українського театрального діяча Л. Лопатинського. Подано життєпис митця, основні напрями літературної й театральної діяльності: переклади драматичних творів, написання оригінальних п’єс, а також акцентовано на його патріотичних схильностях і їх відображенні в роботі. Наголошено на внеску Л. Лопатинського у загальну народну скарбницю мистецтва.

124. **[Струтинська А.].** Два літературні виступи / А. С. // Наші дні. – 1942. – Чис. 12, листопад, рік І. – С. 10.

Окрім іншого, згадано виступи Ю. Косача в Літературно-мистецькому клубі Львова з доповіддю “За новий стиль українського театру”, а також майстерне виконання прози автора в мистецькій інтерпретації артиста С. Дубровського.

125. **Струтинська А.** На сторожі народних скарбів / А. Струтинська // Наші дні. – 1943. – Чис. 8, серпень, рік ІІ. – С. 8–9 : іл. – Розділи: В організаційному розмаху; Серце ІНТ-у; Мельпомени у стрічках; Про дружню співпрацю, пензель і різець, і шукачів перел. – Фото з підписом: театральні макети роботи декоратора Райзінґера; сцена з вистави “Степовий гість” під час конкурсу Львівської округи; журі з учасниками Краєвого конкурсу самодіяльних солістів у Львові; оркестр мандолістів з Печеніжина; Василь Габрид – віртуоз цимбалістів з Пасічної; Юрій Грабовецький – фреліст з Печеніжина; Павлина Дуда – сопраністка, відзначена першою нагородою вокалістів.

Про основні напрями розвитку Інституту Народної Творчості (директор – о. Северин Сапрун) у Львові, зокрема діяльність його відділів: музичного, театрального, образотворчого, декораційного, етнографії і фольклору. Відзначено мистецьку діяльність керівників цих відділів: Є. Цегельського, Є. Козака, Й. Горняткевича, М. Михалевича та ін., їх внесок у розвиток українського народного мистецтва.

126. **Струтинська А.** Серед наших музик / А. Струтинська // Наші дні. – 1943. – Чис. 2, лютий, рік ІІ. – С. 5–6. – Розділи: Зачароване коло; Замість інтерв’ю; На бадьорий мотив; Між завданнями, плянами і організацією.

Інтерв’ю з директором Музичної школи Львова В. Барвінським про різнобічність діяльності інституції: навчання, репетиції, концерти тощо. Згадано прізвища викладачів школи: М. Колесси, З. Лиська, Є. Козака, В. Витвицького, С. Людкевича, задіяних у цих акціях.

127. **[Струтинська М.].** Косачева “Облога” у Львівському театрі / М. С. // Наші дні. – 1943. – Чис. 3, березень, рік ІІ. – С. 12.

Про постановку історичної драми Ю. Косача "Облога" (режисер – Й. Гірняк), дискусії щодо її інтерпретації на сцені львівського театру. Охарактеризовано чотири головні ролі та їх виконавців: Л. Кривіцька, В. Блавацький, І. Лісненко, Й. Гірняк. Ідеться про цілісність й гармонію музики Б. Кудрика з драматичним текстом.

128. **[Струтинська М.].** Поворот Майстра (З приводу приїзду до Львова скульптора проф. І. Севери) / М. С-ка // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 5–6 : іл. – Фото з підписом: "Коперник"; "Хвиля"; "Композитор Ґерберт".

Життєвий і творчий шлях талановитого скульптора Івана Севери, вихід-ця з України, роки навчання в академіях мистецтв Європи, участь у виставках. Описано нелегкий шлях випробувань творця, його мистецький доробок.

129. **Федорович-Малицька Л.** Проблема національного мистецтва / Л. Федорович-Малицька // Наші дні. – 1943. – Чис. 3, березень, рік II. – С. 2–3.

Про постанову Спілки Українських Образотворчих Митців щодо відзначення преміями мистецьких творів українського спрямування. Розглянуто питання "національного" характеру мистецького твору, національного мистецтва як відображення національних особливостей народів. Наведено трактування натуралістичного і реалістичного, імпресіоністичного й експресіоністичного мистецтв.

130. **Хомінський Й.** Імпресіонізм у музиці / Йосип Хомінський // Наші дні. – 1943. – Чис. 9, вересень, рік II. – С. 6.

Про ідеологію імпресіоністичного малярства, вплив художніх робіт К. Моне на музику XIX–XX століть. Подано зіставлення імпресіоністичної мистецької діяльності з музичною. Детально описано процес творення імпресіоністичної музики, розглянуто історію виникнення назви "музичний пейзаж", творчі досягнення європейських і українських композиторів.

131. **Хоткевич П.** З історії Галицького театру (Гуцульський Театр р. 1911–14) / Платоніда Хоткевич // Наші дні. – 1943. – Чис. 11, листопад, рік II. – С. 8 : іл. – Подано малюнки Г. Хоткевича, що слугували декораціями в Гуцульському театрі.

Про історію заснування Г. Хоткевичем Гуцульського театру, особливості його становлення, акторів, репертуар, зокрема успішну прем'єру "Антін Ревізорчук" за П. Коженьовським, гастролі у Калуші, Долині, Львові, Кракові тощо. Подано рецензії на вистави театру, опубліковані в тогочасних періодичних виданнях. Наголошено на внеску Г. Хоткевича у розвиток театру.

132. **Цепенда К**. Віденська Державна Опера / К. Цепенда // Наші дні. – 1943. – Чис. 7, липень, рік II. – С. 12 : іл.

Про музичне життя Відня, зокрема про оперний театр, його диригентів, солістів. Наведено репертуар весняного сезону 1943 року, серед оперних

спектаклів якого вирізняються заходи “Тиждень Верді” і “Тиждень Вагнера”, присвячені репрезентації творчості композиторів на сцені Віденської опери.

133. **Чикаленко-Келлер Г.** Лекції у майстра (Спогад про М. В. Лисенка) / Ганна Чикаленко-Келлер // Наші дні. – 1943. – Чис. 12, грудень, рік II. – С. 11.

Подано спогад Ганни Чикаленко-Келлер – учениці М. Лисенка про особливість навчання у композитора, виховання музичного смаку, вміння слухати й розуміти музику. Також описано її зустріч у М. Лисенка з Лесею Українкою.

134. **Чолган І.** Лист на рецепній відривці / І. Чолган // Наші дні. – 1943. – Чис. 4, квітень, рік II. – С. 8 : іл.

Йдеться про театральні постановки на віденських сценах творів Г. Гауптмана, Г. Ібсена, П. Кальдерона, К. Ґольдоні, В. Шекспіра. Наведено окремі порівняння гри акторів, висвітлено питання пристосування п’єси до сценічної постановки.

135. **Чолган І.** Театральні усмішки / І. Чолган ; фото В. Проня, Л. Домбровської // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 7–8 : іл. – Фото з підписом: сцена з опери “Тоска” у львівському Оперному театрі; сцена з “Мини Мазайла” М. Куліша; гуртова сцена з “Паганіні”; репетиція “Камінного Господаря” Лесі Українки.

Згадано постановки мистецьких творів у львівських театрах, зокрема опери “Тоска” за Дж. Пуччіні, “Мини Мазайла”, “За батька” і “Самодурів” (режисер – О. Гірняк) за М. Кулішем та “Камінного господаря” за Лесею Українкою. Коротко представлено репертуар театрів. Повідомлено про функціонування Гуртка мистецтва акторів задля підвищення акторської майстерності.

136. **[Шевельов Ю.].** Сила молодости (Про київську драматичну студію) / Гр. Шевчук // Наші дні. – 1943. – Чис. 4, квітень, рік II. – С. 12.

Про єдиний у Києві драматичний театр – Музично-драматичний ансамбль київської консерваторії на чолі з Г. Затворницьким. Акцентовано на проблемах театру, намаганнях його акторів покращити ситуацію. Згадано перші вистави театру, його акторський склад, подальші перспективи розвитку.

137. **[Шевельов Ю.].** Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі / Написав Гр. Шевчук // Наші дні. – 1943. – Чис. 11, листопад, рік II. – С. 1–2.

Охарактеризовано художні твори Лесі Українки “На полі крові”, “Йоганна, жінка Хусова”, “Одержима”, їх інтерпретації на сценах театрів, особливості гри акторів Львівського оперного театру у розкритті ролі.

138. Шевченківська виставка // Наші дні. – 1943. – Чис. 5, травень, рік II. – С. 12. – Без зазначення автора.

Про Шевченківську виставку, зініційовану Відділом культурної праці УЦК у Національному Музеї спільно з Державною бібліотекою (колишня бібліотека НТШ) Львова. Вміщено інформацію про поділ виставки на відділи: книжковий, музичний і пам'ятковий; охарактеризовано особливості представлених там експонатів.

139. **Штикало Д.** Вечір Дмитра Николишина / Дм. Штикало // Наші дні. – 1943. – Чис. 1, січень, рік II. – С. 10.

Про сорокалітній ювілей літературно-мистецької та громадської праці Д. Николишина, відзначений у Літературно-мистецькому клубі Львова 12 грудня 1942 року. Описано доробок автора в царині українознавства, а саме: 9 драм, декілька збірок поезій, численні переклади, науково-популярні праці. Розглянуто тематику його напрацювань.

140. **[Штикало Д.].** [Рецензія] / Д. Ш. // Наші дні. – 1943. – Чис. 8, серпень, рік II. – С. 15. – Рец. на кн.: Керницький І. Король стрільців : комедія наших днів у трьох діях / Іван Керницький. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1943. – 58 с.

141. **Юс**. Краєвий з'їзд культурно-освітніх працівників у Львові / Юс. // Наші дні. – 1943. – Чис. 4, квітень, рік II. – С. 11.

Описано кожен із трьох днів з'їзду культурно-освітніх працівників Львова, що відбувався 12–14 березня 1943 року. Вміщено позитивні відгуки про літературно-музичний вечір з різноманітною програмою. Повідомлено про запровадження конкурсу Літературно-мистецького клубу на найкращу п'єсу для камерного театру.

1944

142. З викладової залі (Доповідь в Літ[ературно]-Мистецькому Клюбі) // Наші дні. – 1944. – Чис. 1, січень, рік III. – С. 14. – Без зазначення автора.

Подано доповідь В. Ревуцького про стан українського театру першої половини XIX століття, зокрема його відхід від форм церковного театру, еволюціонування репертуару, майстерності акторів тощо. Описано діяльність визначних акторів Щепкіна, Соленика, Дрейсиха, Ренаковського, братів Карпенків, Михайловського, Гулака-Артемовського, Янківської, Данилової та ін.

143. **Іванейко М.** Ідеї і мистецтво / М. Іванейко // Наші дні. – 1944. – Чис. 2, лютий, рік III. – С. 1–2.

Про вплив соціальних, національно-політичних, світоглядних ідей на розвиток різних видів мистецтва. Розкрито питання специфіки образів, уявлень, мислення, ідейності в образотворчому мистецтві, театрі, музиці, літературі, особливо під час творення нового художнього твору.

144. **Кондра С.** “Українське Літературно-Художнє товариство” / С. Кондра // Наші дні. –1944. – Чис. 1, січень, рік ІІІ. – С. 14.

Про заснування в Петрограді у 1917 року культурно-освітньої організації, фундатором якої був К. Широцький. Описано мету, завдання, напрями діяльності Товариства, яке поділялося на секції: наукову, мистецьку (художню, архітектурну, різьбярську, графічну), видавничу, музичну, літературну. Подано перелік учасників товариства та проведених заходів.

145. **Ледянський С.** Театр великих творчих можливостей (До роковин Київського Драматичного Театру-студії “ГРОНО”) / Сергій Ледянський // Наші дні. – 1944. – Чис. 2, лютий, рік ІІІ. – С. 11 : іл.

Розглянуто історію становлення наприкінці 1942 року драматичного театру у Києві. Наведено прізвища його фундаторів, охарактеризовано мистецьку гру акторів, перелічено постановки театру. Також описано його діяльність у тяжких умовах військового часу.

146. **Лисько З.** З-під пилу сторіч (Про Побужанський Ірмолій) / Зіновій Лисько // Наші дні. – 1944. – Чис. 2, лютий, рік ІІІ. – С. 7 : іл. – Фото з підписом: заставка з Побужанського Ірмолоя.

Про історію відкриття пам’ятки української культури. Охарактеризовано церковний нотопис видання, його зміст, призначення, роль в українському музичному мистецтві та культурі загалом.

147. **Міяковський В.** Поезія і музика фарб (Творчість мистця-символіста Юхима Михайлова) / В. Міяковський // Наші дні. – 1944. – Чис. 1, січень, рік ІІІ. – С. 2–3 : іл. – Подано репродукції картин художника: “Кінь” (1921), “Автопортрет” (1922), “Чайка” (1923), “Вечірнє проміння” (1928).

Розглянуто життєпис українського художника-символіста, здобуття ним мистецької освіти. Охарактеризовано мистецький доробок Ю. Михайлова, зокрема акцентовано на різнобічному діапазоні його мистецько-літературної, педагогічної та організаційної діяльності, участі в роботі мистецьких організацій і закладів, оформленні книг тощо.

148. **[Музикова Я.].** Павло Ковжун (З приводу видання монографії) / Я. М. // Наші дні. – 1944. – Чис. 1, січень, рік ІІІ. – С. 8–9 : іл.

Відгук на книгу поета і художника С. Гординського “Павло Ковжун. 1898–1939” (Краків; Львів, 1943), в якій представлено біографію П. Ковжуна, охарактеризовано його творчий шлях, участь у заснуванні Асоціації Незалежних Українських Митців, зокрема у виданні журналу “Мистецтво”; описано різнобічність талантів П. Ковжуна – митця, організатора, видавця, критика, педагога, полеміста. Наголошено на внеску художника в історію українського образотворчого мистецтва.

149. **Повстенко О.** Княжий Чернігів / Олекса Повстенко // Наші дні. – 1944. – Чис. 2, лютий, рік III. – С. 8–9 : іл., схема. – Фото з підписом: Спасо-Преображенський собор; Церква св. Параскеви-П'ятниці; Церква св. Іллі; Борисоглібський собор; Інтер'єр Борисоглібського собору; Капітель Борисоглібського собору.

Про історію заснування Чернігова. Описано архітектурні пам'ятки міста як Спасо-Преображенський собор (перша половина XI століття), Церкву св. Параскеви-П'ятниці (XII століття), Церкву св. Іллі (XI століття), Борисоглібський собор (XII століття) тощо. Висвітлено причини їх руйнування, наголошено на необхідності відновлення задля збереження стародавньої культури.

150. **Свєнціцька В.** Краєвид у малярстві / Віра Свєнціцька // Наші дні. – 1944. – Чис. 1, січень, рік III. – С. 8–9 : іл. – Подано репродукції картин: "Мертва природа" М. Козіка; "Присмерк у Кисловодську" В. Кричевського; "Вівці в горах" М. Радиша; "Запорожці" В. Крюкова.

Роль пейзажу в історії образотворчого мистецтва, його сутність, перехід елементів жанру від допоміжного до самостійного вияву в композиції картини. Описано особливості творення пейзажів, їх розмаїтість, якісну вартість тощо. Йдеться про традиції використання пейзажів в українському мистецтві, їх кількісну перевагу у творах на мистецьких виставках у Львові. Згадано праці українських художників як репрезентантів українського пейзажного мистецтва, зокрема пейзажі О. Грищенка, Ф. Красицького, О. Ліщинського, І. Труша, Т. Шевченка та ін.

151. **Хомінський Й.** Концерти сьогочасної української музики / Й. Хомінський ; фото В. Шухевича // Наші дні. – 1944. – Чис. 2, лютий, рік III. – С. 15 : іл. – Фото з підписом: Гуцульські музики.

Коротко розглянуто стан розвитку української музики першої половини XX століття, зокрема низку мистецьких заходів, організованих Спілкою Праці Українських Музик, Оперним Театром, Інститутом Народної Творчості, Літературно-мистецьким клубом Львова. Подано перелік виконаних творів, їх українських виконавців.

152. **Шевельов Ю**. Меч, труби, лютня / Ю. Шевельов // Наші дні. – 1944. – Чис. 1, січень, рік III. – С. 7, 10 : іл. – Подано ілюстрації до книги проповідей Л. Барановича "Меч духовний".

Репрезентовано діяльність поета, теолога-філософа, книговидавця, ректора київської колегії Лазаря Барановича. Охарактеризовано тематику його творів. Загалом ідеться про внесок митця у розвиток української освіти, культури і мистецтва.

Стаття надійшла до редколегії 26.11.2017
Прийнята до друку 3.12.2017

ISSN 2078-6794 Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2017. Вип. 18. С. 393–395
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. 2017. Issue 18. P. 393–395

Dieter STERN

Universiteit Gent
(dieter.stern@ugent.be)

Рецензія на видання: Jurij Medvedyk & Hans Rothe (eds.), *Bogoglasnik. Pěsni blagogověnnyja (1790/91) – eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine*. Köln-Weimar-Wien : Böhlau 2016.

Mit der vorliegenden Facsimile-Edition mit Kommentarband wird endlich ein beinahe verschollenes, aber keineswegs vergessenes Druckwerk des ausgehenden 18. Jahrhunderts einem breiteren interessierten Publikum wieder zugänglich gemacht. Der 1790/91 im unierten Basilianerkloster zu Počajiv im Druck erschienene Bogoglasnik bringt eine Auswahl von 250 geistlichen Liedern (mit Noten) zusammen, wie sie in den Jahrhunderten zuvor in aberhunderten zumeist privaten handschriftlichen Sammlungen tradiert wurden. Mit der Drucklegung dieser Anthologie fand eine Bündelung des geistlichen Liedschaffens in der Ukraine und Weißrussland im Schnittfeld zwischen Katholizismus und Orthodoxie statt, die den Bogoglasnik zum Inbegriff der griechisch-katholischen Volksfrömmigkeit seiner Zeit werden ließ. Von der enormen Popularität der Sammlung zeugen ihre zahlreichen Nachdrucke, wobei das Repertoire der Sammlung immer wieder Umgestaltungen unterworfen wurde, die dem jeweiligen Geschmack und Bedürfnissen des Zielpublikums geschuldet waren. An der immensen Ausstrahlung und Bedeutung der Anthologie in ihrem spezifischen zeithistorischen und kulturellen Kontext kann nicht der geringste Zweifel bestehen. Dies sollte für sich schon genügen, das Werk auch heute noch als bedeutendes Kulturdenkmal zu würdigen, indem man es in angemessener, d.h. wissenschaftlich unterbauter Weise einem modernen, an kulturhistorischen Fragen interessierten Publikum zur Verfügung stellt. Als Zeugnis volksbarocker Frömmigkeit führt der Bogoglasnik in eine Welt am Übergang zur Moderne, in der sich gewachsene Religiosität mit den ästhetischen Bedürfnissen einer erwachenden Bildungsmittelschicht verbinden. Er kann als Zeugnis einer beginnenden Massenkultur aus heutiger Perspektive kaum überbewertet werden. Für das Verständnis der kultur- und geistesgeschichtlichen Entwicklung osteuropäischer Gesellschaften erscheint eine Sammlung in der Art des Bogoglasnik somit letztlich relevanter als die schöne Literatur derselben Epoche und Region, die gerade in Osteuropa oft genug eine Literatur ohne Leser war. Das geistliche Lied, so wie es im Bogoglasnik als Summe des Genres zusammengetragen wurde, gewährt auch Einblicke in die Ästhetik und Gedankenwelt einer durch alle Bevölkerungskreise getragenen Frömmigkeit im Spannungsfeld der Konfessionen.

© Stern D., 2017

Wiewohl der Bogoglasnik zahlreiche Neuauflagen bis hinein in das 20. Jh. erfuhr, ist eine Reproduktion der Erstfassung von 1790/91 unerläßlich. So läßt sich heute zwar ohne großen Aufwand einer der späten Nachfahren des Bogoglasniks auftreiben, doch vermitteln diese späten Drucke aufgrund der weitgehenden kompilatorischen Eingriffe kaum einen Eindruck von der Art und Ausstattung der Erstausgabe von 1790/91. Diese Erstausgabe aber ist eine bibliographische Rarität ersten Ranges. In den Archiven Osteuropas hat sich kaum ein vollständiges und unbeschädigtes Exemplar erhalten. Es ist der unermüdlichen Suche Jurij Medvedyks zu danken, doch noch das letzte vollständige Exemplar aufgespürt zu haben, dass mit dieser Edition einem breiteren Publikum zugänglich gemacht und auf diese Weise zugleich verewigt wird, bevor durch die weiteren Zeitläufte auch dieses letzte vollständige Exemplar Schaden nehmen sollte. Vor diesem Hintergrund erscheint eine Edition als Facsimile mehr als gerechtfertigt. Zugleich erhält der Leser anhand des Facsimile auch einen guten visuellen Eindruck von der spätbarocken Buchdruckkunst der ruthenischen (weißrussisch-ukrainischen) Gebiete.

Für die wissenschaftliche Aufarbeitung des Bogoglasnik in einer umfassenden, die Edition begleitenden Studie kam gewiß niemand außer Jurij Medvedyk in Frage, der mit der vorliegenden Studie die beeindruckende Bilanz 20-jähriger Forschung zum ostslavischen geistlichen Lied im allgemeinen und zum Bogoglasnik im besonderen vorlegt. Medvedyk läßt keinen Aspekt des geistlichen Lieds unbehandelt und kann, ungeachtet einer bereits umfangreichen Forschungsliteratur, dank seiner unerreichten Materialkenntnis immer noch mit neuen und überraschenden Erkenntnissen zur Entstehung und Tradierung des geistlichen Liedguts ebenso wie zu seiner Einbettung in eine hochvitale Frömmigkeitskultur aufwarten. Der leicht fassliche und gut lesbare Text gewährt auch Laien einen faszinierenden Einblick in die gelebte Frömmigkeit der ostslavischen Gläubigen im ausgehenden Polnisch-Litauischen Reich.

Einen unschätzbaren Mehrwert stellen die Beilagen zu Medvedyks Studie dar. Das Handschriftenverzeichnis kann nicht nur als das bis dato umfassendste seiner Art gelten, indem es zahlreiche bisher unbekannte Manuskripte erstmalig für die Fachwelt erschließt. Es präzisiert und revidiert auch vielfach unser Wissen zum Hintergrund und zu den Besonderheiten jeder einzelnen erfassten Handschrift. In unermüdlichen Archivstudien hat Jurij Medvedyk jede erdenkliche Handschrift einer abermaligen skrupulösen Inspektion unterzogen, um lange gewiß geglaubte Tatsachen zur Datierung, Provenienz und anderen Aspekten bestätigen oder korrigieren zu können. Von ähnlicher Qualität ist auch das Quellenverzeichnis zu den Liedern des Bogoglasnik, das an Vollständigkeit der erfassten Parallelfunde und an Präzision der Verarbeitung des in seinem Umfang schier unermeßlichen Fundmaterials seinesgleichen sucht.

Die neuerliche Druckausgabe des Bogoglasnik von Počajiv richtet sich in erster Linie an ein wissenschaftliches Fachpublikum, dessen Ansprüche und Erwartungen es nicht zuletzt dank der exzellenten und fundierten Aufarbeitung der Geschichte des Bogoglasnik zweifellos übertreffen dürfte. Doch wird das Werk nicht nur bei der kleinen

internationalen Gemeinde von Liedforschern Aufnahme finden, sondern auch Anklang finden bei Forschern anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen und last but not least auch bei der großen griechisch-katholischen Gemeinschaft, die in einer globalisierten Welt nicht nur in ihrer angestammten Heimat, sondern auch in ihren zahlreichen Diaspora-Gemeinden über ganz Westeuropa und Amerika hin dieses unvergessene Monument griechisch-katholischer Volksfrömmigkeit als willkommenen Beitrag zur Pflege und zum Erhalt ihrer bedrohten konfessionellen Identität begrüßen werden.

Стаття надійшла до редколегії 14.06.2017
Прийнята до друку 25.06.2017

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Галина БЕНЬ
Особливості роботи над вокальним номером у драматичній виставі та вокальною партією у музичній виставі 3

Валерія БІЙО
Метаморфози Атіса у ліричній трагедії Жана-Батіста Люллі “Атіс” . . 12

Ольга КОЛОМИЄЦЬ
Портрет співця: персоніфікація традиції Кірана в музичному середовищі Гіндустані сучасної доби (нариси про Машкура алі Кхана) 22

Юрій МЕДВЕДИК
Східнослов’янські (го́ловно українські) духовні пісні XVII–XIX століть у славістичних студіях Ахіма Рабуса, Петера Женюха та Дітера Штерна: (короткий аналіз вибраних праць 2008–2015 років) 33

Оксана МЕЛЬНИЧУК
Духовна спадщина Миколи Леонтовича (до 140-річчя від дня народження) 51

Тетяна МЛАДЕНОВА
Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві 60

Анна НЕМЕРКО
Композиційні особливості форми та розкриття художнього змісту в хорових творах українських композиторів для дітей 73

Віктор ПАЛАМАРЧУК
“Етюд М. Соколовського” та “Рукопис С. М. Галіна”. 81

Наталія СИНКЕВИЧ
Хорова творчість Андрія Гнатишина для молоді. 95

Надія ТОВТИН
Закарпатські рукописні співаники XIX століття – основне джерело дослідження церковно-музичної культури краю (джерелознавчі та культурологічні аспекти) 104

Василь ЧУЧМАН
Диригент Євген Вахняк: Творчі контакти з сучасниками. 113

Богдан ШКІЛЬНИК
Хорові обробки духовних пісень у вибраних друкованих авторських збірниках українських композиторів (кінця XIX – середини XX століть; питання джерелознавства та соціокультурного значення) 127

Наталія ЮЗЮК
Засадничі принципи формування музиканта в класі фортепіано Ольги Качевої (до 80-річчя від дня народження педагога). 138

Iryna ZINKIV
Sacred Functions of Ancient Chordophones in Spiritual Culture of Eurasian Peoples 149

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Олена БАША
До історії постави комедії Івана Франка “Учитель” на сцені Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (1956 рік) 160

Галина БОТУНОВА
Музично-драматичний інститут як важливий етап розвитку театральної освіти у Харкові (1923–1934 років) 174

Майя ГАРБУЗЮК
“Антитеза двох суспільств”: образ Коліївщини у виставах “Ватажок” Аврелія Урбанського на сценах польських театрів (1893–1894 років). 193

Богдан КОЗАК
До історії прапрем'єри п'єси "Підгіряни" І. Гушалевича (музика М. Вербицького) на сцені Руського народного театру 1865 року та її перекладу російською мовою 212

Уляна РОЙ
Першопрочитання комедії "Учитель" Івана Франка на сцені народного театру Товариства "Руська Бесіда" (1894–1895 років) 226

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Лариса КУПЧИНСЬКА
Леопольд Бляу: сторінки творчої біографії 239

Віталій СИДОР
Янгольська тематика духовно-образного контексту ландшафтної скульптури Галичини кінця XX – початку XXI століть 248

ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВ. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Людмила БЕЛІНСЬКА
Місця пам'яті української політичної еміграції: Ніна Лужницька з Конашинських 258

Наталя ГУМНИЦЬКА
Концепт "ментальності" – ключ до епохи "Слова о полку Ігоревім" . . 268

Тарас ДУБРОВНИЙ
Кітч у сучасній культурній та побутовій свідомості 278

Олександр КОЗАРЕНКО
Станіслав Людкевич та лінгвістична свідомість модернізму 284

Роман КРОХМАЛЬНИЙ
Когерентність образу: до проблеми інформаційної природи мистецького явища 289

Ірина ПАТРОН
Діяльність Юліана Дороша в контексті розвитку фото- та кіномистецтва на західноукраїнських землях у 20–30-х роках XX століття 316

Мирослава ЦИГАНИК
Франкіана Антона Крушельницького 331

Victoriya GORYELOVA
Symbols of the Sea and Land in the Actor's Interpretation of the Characters of L. Tarabarynov and Ye. Bondarenko in the "Poem about the Sea" 350

РЕЦЕНЗІЇ. МАТЕРІАЛИ

Галина БІЛОВУС
Мистецький дискурс періодичного видання "Наші дні" (1941–1944 роки) 360

Dieter STERN
Jurij Medvedyk & Hans Rothe (eds.), Bogoglasnik. Pěsni blagogověnnyja (1790/91) – eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 2016.. 393

C O N T E N T S

MUSIC STUDIES

Halyna BEN
Peculiarities of working on the vocal part in dramatic play and vocal part in a musical play 3

Valeriia BILLOT
The metamorphoses of AtYs in the lyric tragedy by Jean-Baptiste Lully "AtYs". 12

Olha KOLOMYYETS
Singer's portrait: personification of kirana tradition in musical culture of hindustani style in modern era (mashkoor ali khan's outline. . . .22

Jurij MEDVEDYK
East Slavonic (mainly ukrainian) Paralithurgical songs of the 17th–19th cc. In the interdisciplinary studies by D. Stern, P. Žeňuch, A. Rabus) (a shot analysis of the selected works of 2008 – 2015 years). 33

Oksana MEL'NYCHUK
The Sacred Music Heritage of Mykola Leontovych (dedicated to the 140th anniversary of birth) 51

Tetyana MLADENOVA
The Orientalism Paradigms in music art 60

Anna NEMERKO
Compositional features of the form and disclosure of artistic content in choral works for shildren of ukrainian composers 73

Victor PALAMARCHUK
"M. Sokolovs'ky`s etude" and "S. Galin`s manuscript" 81

Natalia SYNKEVYCH
Andriy Hnatyshyn's choral art for youth 95

Nadiya TOVTYN
Transcarpathian manuscript song-book of the 19th century – the main source of the study of the church and music culture of the region (source studies and culturological aspects) 104

Vasyl CHUCHMAN
Conductor Yevhen Vakhniak: Artistic relationships with contemporaries . .113

Bohdan SHKIL'NYK
Choral elaborations sacred songs in choice printed authors collection of ukrainian composers (end of the XIX – the middle of the 20th century, questions of source study and socio-cultural significance) 127

Nataliya YUZYUK
Educational principles of musician's nurturing in O. Kacheva's piano class (To 80-years teacher's birthday) 138

Ірина ЗІНКІВ
Сакральні функції давніх хордофонів у духовній культурі народів Євразії 149

THEATRE STUDIES

Olena BASHA
On the history of staging the comedy "Teacher" by Ivan Franko on the stage of the First academic Theatre for children and youth (1956) 160

Halyna BOTUNOVA
The Music and drama institute as a major stage in development of theatrical education in Kharkiv (1923–1934). 174

Maiia HARBUZIUK
"Antithesis of two societies": the Koliyivshchyna image in the performance "The chieftain" by A. Urbanski on the Polish theatre stage (1893–1894) 193

Bohdan KOZAK
On i. Huchalevych's "Pidhoriany" (muzik by M. Verbytskyi) first staging at the Ruthenian Ptople's theatre in 1885 and its Russian translation 212

Ulyana ROY
History of the first production on the stage of the comedy "Uchytel" (Teacher) of Ivan Franko on the stage of the Ukrainian theatre of the society "Ruska Besida" (1894/1895) 226

ARTS STUDIES

Larysa KUPCHYNSKA
Leopold Blau: pages of creative biography 239

Vitaliy SYDOR
Angel thematics of the spiritual-shaped context of the landscape sculpture of Halychyna of the end of XX – beginnings of the XXi century 248

THEORY, HISTORY AND PHILOSOPHY OF ARTS. CULTURAL STUDIES

Ludmyla BELINSKA
The memory places of Ukrainian political emigration: Nina Luzhnytska of Konashynski. 258

Natalyia HUMNYTSKA
The concept of 'mentality' – the key to the epoch of 'The Tale of Ihor's Campaign' 268

Taras DUBROVNYY
Kitsch in modern cultural and everyday consciousness 278

Oleksandr KOZARENKO
Stanislav Liudkewych and musical language of modernity 284

Roman KROKHMALNYY
Image coherence: the problem of the informational nature of an artistic phenomenon. 289

Iryna PATRON
The activity of Hulian Broosh in the context for the development of photography and cinema in Western Ukraine of 20-30's of the 20th century 316

Myroslava TSYGANYK
Franko's studies of Anton Krushelnytsky. 331

Вікторія ГОРЄЛОВА
Символіка Моря і Землі в акторській інтерпретації Л. Тарабариновим і Є. Бондаренком персонажів фільму "Поема про море" 350

REVIEWS. RESOURCES

Halyna BILOVUS
Art discourse of the periodical "Nashi dni" ("Our days") (1941–1944). . . .360

Dieter STERN
Jurij Medvedyk & Hans Rothe (eds.), Bogoglasnik. Pěsni blagogověnnyja (1790/91) – eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 2016.. 393

Львівский руский народний театр

під зарядом

Товариства „РУСКА БЕСІДА" у Львові.

В САЛИ ТОВАРИСТВА „FROHSINN" В ГОТЕЛЮ ЖОРЖА.

Початок точно о годині 7½ вечером

Ві Второк дня 18. Вересня 1894.

ПО РАЗ ПЕРШИЙ

УЧИТЕЛЬ

(Quem di odere...)

Оригінальна комедия в 3. актах Д-ра Івана Франка

ОСОБИ:

Омелько Ткач, учитель	К. Підвисоцкий
Юлія, єго сестра	М. Слободівка
Іван Хоростіль, учитель	С. Яновичъ
Микита Сойка, вийт	А. Стечиньский
Вольф Зільберсяниц, арендар	М. Ольшаньский
Ілько Товкач, господарі	С. Підвисоцкий
Сенько Загонистий, господарі	А. Шеремета
Маріна Пасічна, вдова	Е. Підвисоцка
Жандари	А. Нижанковский
Максим, парубки	І. Стадник
Василь, парубки	І. Рубчак
Возьний	С. Лігінович

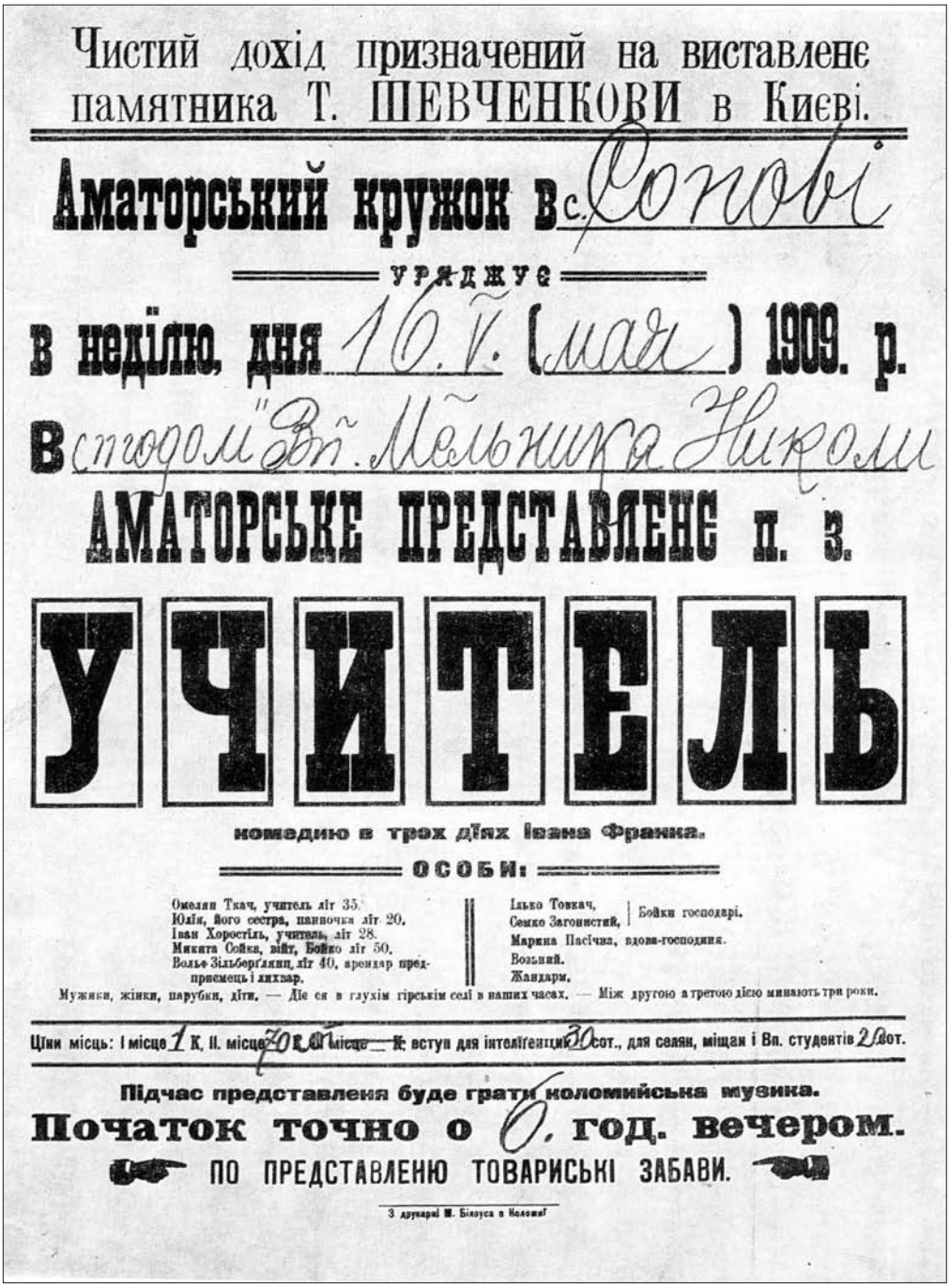
Парубки, діти, мужики, жінки. Діє ся в наших часах в глухім, гірскім селі — Між другою з третою дією минає 3 літа.

Режісер: С. Яновичъ.

ЦІНИ МІСЦЬ: Крісло перворядне в парторі 1 зар., другорядне 70 кр., третоградне 50 кр., паркет 40 кр. партер для пп. селян, учеників і гарнізону 25 кр.

Білетів дістати можна в день вистави від 10—12 годині в сали Товар. „Frohsian" а вечером від години 6. при касі. — Абонамент на 12 вистав 10 зар.

Афіша вистави "Учитель" із книги Якова Білоштана "Іван Франко і театр"



Чистий дохід призначений на виставленє памятника Т. ШЕВЧЕНКОВИ в Києві.

Аматорський кружок в с. Сопові

УРЯДЖУЄ

в неділю, дня 16. V. (мая) **1909. р.**

в стодолі Вп. Мельника Николи

АМАТОРСЬКЕ ПРЕДСТАВЛЕНЄ п. з.

УЧИТЕЛЬ

комедию в трох дїях Івана Франка.

ОСОБИ:

Омелян Ткач, учитель літ 35.
Юлія, його сестра, панночка літ 20.
Іван Хоростіль, учитель, літ 28.
Микита Сойка, війт, Бойко літ 50.
Вольф Зільберґлянц, літ 40, арендар предприємець і лихвар.

Ілько Товкач, Семко Загонистий, | Бойки господарі.
Марина Пасічна, вдова-господиня.
Возьний.
Жандарм.

Мужики, жінки, парубки, діти. — Діє ся в глухім гірськім селї в наших часах. — Між другою а третою дією минають три роки.

Цїни місць: I місце 1 К, II. місце 70 сот. III місце — К, вступ для інтелїґенциї 30 сот., для селян, міщан і Вп. студентів 20 сот.

Підчас представленя буде грати коломийська музика.

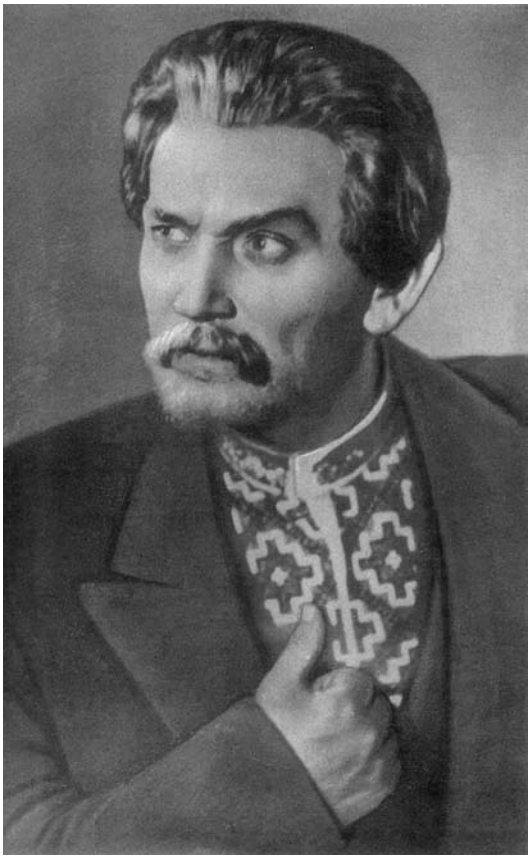
Початок точно о 6. год. вечером.

ПО ПРЕДСТАВЛЕНЮ ТОВАРИСЬКІ ЗАБАВИ.

З друкарні М. Білоуса в Коломиї

Афіша вистави “Учитель” із книги Якова Білоштана “Іван Франко і театр”

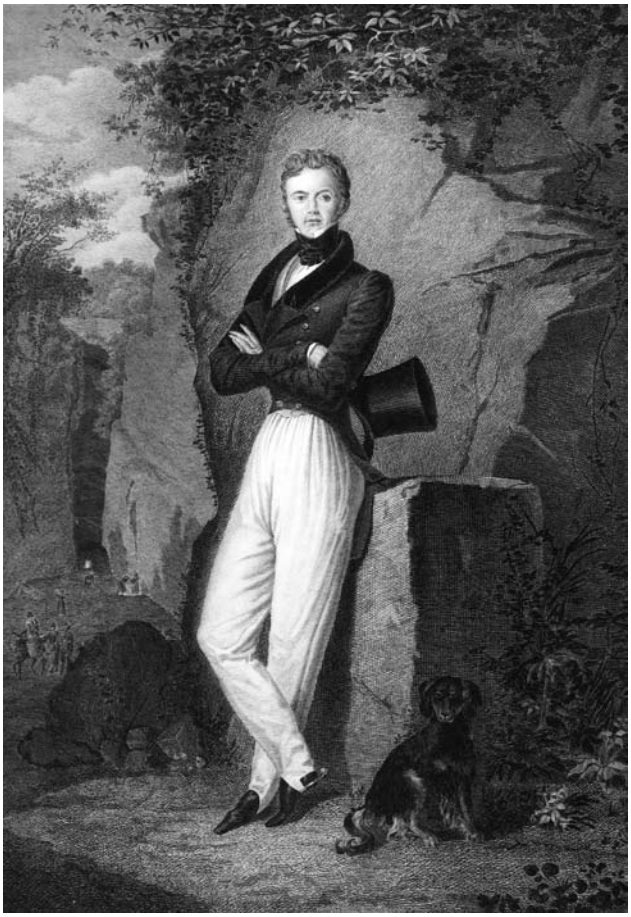
Іван Франко



О. Янчуков – учитель Омелян Ткач у виставі "Учитель" І. Франка. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1956 рік

Народний артист УРСР О. Янчуков з молодими акторами театру: С. Петелько, О. Баша, В. Баша, Н. Лань, Т. Сторожук, 1980 рік

Бляу Л. Екслібрис бібліотеки Францішка Потоцького. Близько 1825 року. Гравюра на металі



Бляу Л. Портрет Францішка Потоцького. Близько 1825 року. Гравюра на металі

Бляу Л. Мадонна (копія живописного твору Джованні Батіста Сальві (Джованні Сассоферато)). 1830 рік. Гравюра на металі