ISSN 2078-6794

VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Series Art Studies

Серія мистецтвознавство

Issue 16
Part 2

Випуск 16
Частина 2

Published since 2001

Видається з 2001

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2015

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Друкується за ухвалою Вченої Ради Львівського національного університету імені Івана Франка Протокол № 8/10 від 28 жовтня 2015 року

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

Шістнадцятий випуск (Ч. 2) "Вісника Львівського університету" серії "Мистецтвознавство", що упорядковано та підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. До Вісника увійшли статті з проблем філософії мистецтва, музикознавства, етномузикології, театрознавства, хореології, образотворчого мистецтва.

The sixteenth volume (Pt. 2) 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. The volume includes the articles in the areas of the Art Philosophy, Musicology, Ethnomusicology, Theatre Science, Choreology, the Fine Arts

Редакційна колегія:

д-р мистецтвознавства А. Єфіменко, д-р культурології, проф. Н. Жукова, канд. мистецтвознавства М. Гарбузюк, академік НАМУ, проф., народний артист України Б. Козак, д-р мистецтвознавства, проф., заслужений діяч мистецтв України О. Козаренко (гол. ред.), д-р мистецтвознавства Н. Корнієнко, д-р мистецтвознавства, проф. Ю. Медведик (заст. гол. ред.), академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. Л. Міляєва, член-кореспондент АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. В. Овсійчук, канд. мистецтвознавства В. Пасічник (відп. секретар), канд. філологічних наук, д-р суспільно-економічних, проф. М. Присяжний, д-р мистецтвознавства, проф. О. Цалай-Якименко, канд. мистецтвознавства Р. Яців.

Professor *O. Kozarenko* – Editor-in-Chief,
Professor *J. Medvedyk* – Assistant Editor,
V. Pasichnyk – Managing Editor.
Відповідальний за випуск *Олександр Козаренко*

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

Address of Editorial board:
Ivan Franko National University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79602 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/indexe.html

Редактор У. Крук
Технічний редактор С. Сеник

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 70х100/16
Ум. друк. арк. 19,0
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 3–11
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 3–11

Ф І Л О С О Ф І Я М И С Т Е Ц Т В А

УДК 7.011(470):[316.7=161.2-054.7]“18”

РОЛЬ УКРАЇНЦІВ У МИСТЕЦТВІ ТА ОСВІТІ У РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ XVIII СТОЛІТТЯ: ДО ПИТАННЯ КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ

Ганна ХМАРА

Кафедра скрипки,
НМАУ ім. П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, Київ, Україна, 01001,
тел.: +380973469763; e-mail: akhmara@ukr.net

Зроблено спробу простежити діяльність українців на теренах Російської імперії XVIII століття, визначити її роль в освіті та вплив на культурне життя країни. Розглянуто та зіставлено культурну і суспільно-політичну ситуацію у метрополії та в українському Лівобережжі.

Ключові слова: українська культура, XVIII століття, освіта, культурний вплив, інтелектуальна міграція.

Діяльність українців у культурному, науковому, церковному житті Російської імперії за різних часів висвітлювали по-різному: у радянській історіографії її розглядали як спільний з білорусами і росіянами демократично-прогресивний рух, що оновлював культурно-інтелектуальне життя Росії [18; 19]; українські науковці зарубіжжя та нової незалежної України – як вимушений, з різних причин, відтік найкращих інтелектуальних сил Лівобережжя, який украй негативно відбився на розвиткові науки, літератури і мистецтва всередині самої України [4; 9].

Розглянувши стисло культурно-політичну ситуацію на українських землях, що у XVIII столітті поступово втрачають автономію, а також на теренах Російської імперії, ми зупинимося на ролі, яку відіграли українці у становленні в Росії освіти, світської та церковної культури.

У Російській імперії XVIII століття відкривається з царювання Петра I, який намагався докорінно реформувати суспільство та державний устрій імперії. За його царювання надзвичайно пожвавлюється торгівля з європейськими державами, і після двох Шведських війн, друга з яких закінчилася перемогою, Росія отримала вихід до Балтійського моря. Політику розширення держави продовжують Єлизавета II та Катерина II. Під час правління Катерини II, за результатами Турецької кампанії, Росія здобула вихід і до Чорного моря. Жвава торгівля надзвичайно збагачує імперську знать. Величезні контрибуції з Османської Порти та Польщі перетворюють Санкт-Петербурзький двір на один з найбагатших і найпишніших у Європі. Цей двір прагнув стати новим Версалем, тому йому потрібне було блискуче світське мистецтво. Його розвиток відбувався надзвичайно бурхливо.

© Ганна Хмара, 2015

В історії мистецтва Російської імперії XVIII століття – це унікальна епоха. Протягом сторіччя, усього тільки 100 років, у Росії змінилися чотири століття європейської культури: ренесанс – XV століття, постренесанс – XVI століття, бароко – XVII століття та класицизм – XVIII століття. Причини настільки різких змін – це, безперечно, насамперед реформи Петра І. Люди петровського часу відчували себе раптово перенесеними в зовсім новий світ думок, відчуттів, побутової обстановки. Все, що ще вчора здавалося вічним і непохитним, не втримувалося перед вольовими наказами імператора. Психологічно людина не може бути підготованою до таких різких змін, тому в народі не було одностайної підтримки реформаторської діяльності Петра. За його життя та деякий час потому, навіть дворянство, як найбільш передовий та привілейований прошарок суспільства не могло однозначно прийняти інновації Петра.

Але час спливав, незвичне поступово ставало буденним, і нові умови життя, нові ідеї, нова Росія, що була орієнтована на Європу, потребувала нового мистецтва. Петро І почав запрошувати до Росії європейських майстрів: це були майстри-корабели, будівельники, архітектори, науковці. Велику увагу приділяли і людям мистецтва. Нові палаци Петра та передової знаті потребували нових архітекторів, нового живопису, майстрів меблів, майстрів з оздоблення тощо. Нові святкові заходи двору потребували нових розваг. З Європи прибували майстри феєрверків, театральні трупи, танцівники, оркестри, композитори та музиканти-солісти.

Спочатку майже всі вони, ті що будували Санкт-Петербург та створювали обличчя його світського культурного життя, були іноземцями. Але з часом, коли умови та весь устрій життя в Україні докорінно змінилися, особливо після ліквідації гетьманства (1764), поряд із ними стали високоосвічені, талановиті та дієві українці Лівобережжя. Отже, Російська імперія створювала у XVIII столітті соціальне замовлення, задовольнити яке якнайкраще змогли вихідці з Лівобережної України, яка перебувала на той час під владою Росії.

Що ж призвело до такого відтоку переважної більшості кращих інтелектуальних та мистецьких сил України? У своїй роботі “Українці в культурному житті Росії (XVIII ст.): причини міграції” Олена Дзюба зробила такі висновки: “…причини відтоку інтелектуальної еліти з Лівобережної України крилися у поступовій ліквідації автономного устрою, обмеженості сфер інтелектуальної діяльності, інтеграції у загальноімперські соціально-політичні структури. Певну роль відігравали особистісні орієнтації та життєві цінності” [5, с.116]. Аби краще уявити собі цю ситуацію, зазначимо, що на початку XVIII століття майже в кожному селі на Україні працювала початкова школа, існували ці школи при церквах і навчали в них дяки. У монастирях теж були школи, в яких навчали ченці. Існувала певна система освіти з виразними національними ознаками: нижчими сотенними і полковими школами, колегіумами (Чернігівський, Харківський, Переяславський) та Києво-Могилянською академією. За підрахунками О. Лазаревського у семи полках Лівобережної України у XVIII столітті діяло близько 866 шкіл [10, с. 82–98]. Кількість студентів у Києво-Могилянській академії в деякий час сягала тисячі й більше осіб, але в середньому коливалася у межах 400–500 студентів [3, с. 40]. Любов українців до науки, прагнення дати освіту дітям відзначали як іноземці, так і російські чиновники, зокрема генерал-губернатор Малоросії граф П. Г. Румянцев-Задунайський. Це було складовою ментальності українців Гетьманщини, представників різних соціальних верств – від простих козаків до старшини, міщан, духовенства. Любов до науки

культивувала Києво-Могилянська академія, загальноосвітній навчальний заклад, доступний усім верствам суспільства. Академія давала гуманітарну освіту – знання мов (латинської, грецької та західноєвропейських), філософії. У курсах поетики і риторики прививали інтерес до літературної творчості.

Але згодом Києво-Могилянська академія мала бути реформована, аби відповідати вимогам часу. У 1766 році козацька старшина та вище духовенство звернулися через київського генерал-губернатора Ф. Глєбова до імператриці Катерини II з проханням дозволити відкрити в Академії математичний та медичний факультети і таким способом перетворити дещо застарілу гуманітарну Академію на класичний університет [1, с. 164]. Українська еліта мала за мету сповільнити потік освіченої молоді до університетів Європи та до нещодавно відкритих Санкт-Петербурзького (1724) та Московського (1755) університетів. Але прохання не задовольнили, натомість, як ми знаємо, гуманітарна Києво-Могилянська академія була перетворена на духовний колегіум, який, однак, продовжував давати прекрасні знання стародавніх та сучасних іноземних мов.

Після закінчення Києво-Могилянського колегіуму багато випускників продовжували навчання у Європі, і як відзначила О. Дзюба, цей потік налічував не десятки, а сотні молодих людей [5, с. 113]. Потяг до науки в українців дійсно був неабиякий, тому ті, хто не міг дозволити собі матеріально вчитися в Європі, їхали до Російських університетів. Отже, сотні освічених українців поверталися додому і майже не мали, де застосовувати набуті знання. Така кількість високоосвічених людей не мала можливості реалізувати себе на батьківщині з її обмеженими державними інститутами, а далі взагалі ліквідованими, відсутністю університетів, гімназій, наукових закладів, навіть світського книгодрукування. Врешті-решт, чимало їх їхали до центрів імперії, аби продовжувати кар'єру або просто працювати за обраним фахом.

Відомо також, що не завжди переїзд до метрополії був добровільним: до університетів Москви і Петербурга через добре володіння латиною забирали велику кількість студентів Києво-Могилянського колегіуму для навчання у медичні школи [14, с. 98]. Примусово відбувалася ротація ченців з Києво-Печерської лаври, з чернігівського Троїце-Іллінського та інших монастирів до Олександро-Невської лаври. Ми знаємо про багаторазові відправлення до Санкт-Петербурга та інших місць українських хлопчиків та юнаків з добрими голосами для співу у церковних хорах та у Придворній співочій капелі.

Усі ці факти дають нам підстави зробити висновок про те, що у Російській імперії XVIII століття перебувала велика кількість освічених українців, що були розпорошені по імперії і працювали дрібними чиновниками, лікарями, вчителями, священиками та іншими, більша частина з яких, аби краще пристосуватися до нових місць, переходили на російську мову, ймовірно, дещо втрачали культурну самобутність; так і українці, які проживали компактно, мали можливість зберегти культуру й мову, підтримувати один одного.

Отже, як і в яких саме сферах життя мали найбільший вплив українці на теренах Російської імперії? Перш за все, мабуть, треба говорити про такий вплив на церковне життя Росії, яке тісно пов'язане з освітою. Ще Петро I запрошував до Москви і Санкт-Петербурга визначних богословів, учених, письменників, поетів Ф. Прокоповича, С. Яворського, Д. Туптала, Г. Бужинського, Ф. Лопатинського та багатьох інших.

У 1687 році в Москві було створено Слов'яно-греко-латинську академію. Ініціатором її створенння став вихованець Києво-Могилянського колегіуму, що походив з Білорусі – Симеон Полоцький, який за два роки до смерті написав так звану "Академическую привилею" – установчу грамоту, твір, у якому висунуто ідею створення академії, визначено її майбутні права і зміст навчання [7, с. 399]. Першими ректорами цієї академії були греки, брати Йоаникій та Софроній Ліхуди, причиною чого було те, що патріарх Іоаким і російський уряд, не хотіли позв'язувати долю своєї школи безпосередньо з Києвом і його вченими через "латинський" дух науки, що несли кияни. Ліхуди дотримувалися старої візантійської традиції, що не відповідала новітнім західноєвропейським латиномовним здобуткам. Тому з приїздом до Москви видатного українського церковного і політичного діяча, письменника і філософа Києво-Могилянського колегіуму Стефана Яворського, Московська академія зазнає корінних змін і перебудов за зразком київської, тим паче, що Стефан Яворський стає її керівником [11, с. 125–129].

Після смерті патріарха Адріана, Петро І, не вагаючись, передав Московську академію під керівництво місцеблюстителя патріаршого престолу Стефана Яворського, хоч і розумів, що це означало передачу її під впливи західно-латинського напряму освіти, на противагу якому і була заснована академія в Москві. Це пояснюється тим, що за період панування в академії грецького напряму посилювалися тенденції до ізоляції від західної освіти. Стефан Яворський як вихованець Києво-Могилянського колегіуму, ставши керівником Московської академії, почав будувати систему навчання й виховання в ній за київським зразком і формувати склад викладачів переважно з вихованців Києво-Могилянського колегіуму.

Ще помітнішою стає роль українців в історії Московської академії у зазначений час, якщо звернути увагу на склад ректорів і префектів академії. До запровадження Святого Синоду префектом, а потім ректором Слов'яно-греко-латинської академії в 1701–1703 роках був лише один росіянин Паладій Роговський, учень братів Ліхудів. Після смерті П. Роговського в 1703 році і до 1721 року академією керувало п'ять ректорів, з яких лише один – Антоній Кармеліт (1705–1706) не був українцем. Усі ж інші походили з України, і найдовше ректором працював Феофілакт Лопатинський, який обіймав цю посаду з 1708 по 1722 роки. Префектів Московської академії в цей час налічується десять осіб, серед яких немає жодного росіянина, і всі вони були вихованцями Київської академії. Найвідоміші серед них – Феофілакт Лопатинський (1706–1708), Феофіл Кролик (1713–1716), Інокентій Кульчицький (1714), Гавриїл Бужинський (1715–1719).

Із запровадженням Синоду в 1721 році і по 1762 рік нараховується 15 ректорів Слов'яно-греко-латинської академії, з яких лише двоє були росіянами – Генадій Драніцин (1757–1758) та Гавриїл Петров (1761–1764). З українців, зокрема, ректорами були: Гедеон Вишневський (1722–1727) – переведений у Московську академію з учителів Києво-Могилянської академії, з 1718 по 1722 роки був префектом; Герман Концевич (1728–1731) – 2 листопада 1721 року указом Святійшого Синоду був викликаний з Києва. У Московській академії викладав також філософію та богослов'я; Софроній Мигалевич (1731–1732) – до виклику в Москву, 2 листопада 1721 року, був учителем Київської академії. З 1727 по 1731 роки – префект Московської академії; Стефан Калиновський (1733–1736) – префект Київської академії, був викликаний до Москви указом Святійшого Синоду

від 19 вересня 1732 року; Антоній Кувечинський (1736–1737) – викликаний на початку 1733 року з учителів Київської академії, з листопада 1733 по 1736 роки був префектом; Митрофан Солотвинський (1737–1739) – був переведений з Харківського колегіуму; Платон Левицький (1739–1741) – професор Києво-Могилянської академії; Іоанн Козлович (1748–1753) – викликаний з Києва в 1741 році на посаду префекта Московської академії; Гедеон Сломинський (1754–1761) – професор Києво-Могилянської академії, викликаний до Москви в 1747 році [12, с. 45–47].

Ми бачимо, церковне життя у Російській імперії у першій половині XVIII століття формують саме українці. Ця тенденція залишається і надалі: Кількість українців, які займали посади викладачів у Московській академії відтоді, як вона перейшла під керівництво Стефана Яворського і до початку правління Катерини II, тобто впродовж 60 років, доходить до 95 осіб. За цей же час кількість викладачів росіян не перевищує тридцяти [17, с. 665–666]. Ще в 1701 році Варлаам Ясинський повідомляв царя Петра Олексійовича про скерування шістьох викладачів Києво-Могилянської академії до Москви: Р. Краснопольського, Й. Туробойського, О. Соколовського, Г. Гошкевича, А. Соколовського та М. Канського.

Викладацький склад українського походження в Слов'яно-греко-латинській академії відігравав провідну роль. Це підтверджують і призначення Синодом викладачів, і закріплення навчальних дисциплін за ними на поточні навчальні роки. У 1729–1730 навчальному році у вчителі було призначено десять осіб, з яких ректор Герман Концевич викладав богослов'я, Софроній Мигалевич – філософію, Інокентій Нерунович – риторику, Стефан Шумський – піїтику, Лука Конашевич – синтаксиму, Герман Конашевич – граматику, Модест Іполитович – інфиму. Проповідником при академії був призначений Віктор Селюцький. Уже в наступному 1730–1731 навчальному році Синод призначив С. Мигалевича, викладати богослов'я, І. Неруновича – філософію, С. Шумського – риторику, Л. Конашевича – піїтику, викладачами синтаксими, інфими і фари були призначені з поміж учнів Федір Квітницький та Іван Лещинський [13, с. 144–147]. У наказі Святійшого Синоду "О преподавании разных наук в предстоящем учебном году в Славяногреколатинской Академии", датованого вже 1744 роком, так само зустрічаємо викладачів українського походження. Викладачем філософії був призначений Іоанн Козлович, риторики – Никодим Рудинський, піїтики – Іларіон Завалевич, синтаксими – Антоній Мокрицький [14, с. 184–185].

Українці в Московській академії підготували базу для систематичної вищої освіти в Росії, надали викладанню поетики, риторики, філософії регулярного характеру. Їх лекції слухали Антіох Кантемір (1708–1744) – поет, дипломат, один із основоположників російського класицизму в жанрі віршованої сатири; Степан Крашенінніков (1711–1755) – мандрівник, академік Петербурзької академії наук, дослідник Камчатки, який першим склав "Описание земли Камчатки" (1756); Василій Тредіаковський (1703–1768) – поет, філолог, академік Петербурзької академії аук; Василій Баженов (1737/1738–1799) – архітектор, один із основоположників російського класицизму та інші [2, с. 165–166]. Це дає підстави вважати, що вихідці з України відігравали головну роль у Московській академії, яка пізніше стала джерелом для організації шкіл і в інших містах Росії, а також готувала кадри настоятелів монастирів, архієреїв, проповідників та інших духовних осіб.

Розглянемо тепер ситуацію, що склалася в мистецтві. Українці внесли вагомий вклад у становлення і розвиток літератури, театру, детальніше ми розглянемо живопис, скульптуру та музику.

У XVIII столітті розквітає жанр портрета, і головними митцями Російської імперії стають українці А. Лосенко (1737–1773) з Глухова, Д. Левицький (1735–1822), син видатного українського майстра гравюри Г. Левицького-Носа, В. Боровиковський (1757–1825) з Миргорода. Усі вони були видатними майстрами живопису, стояли на чолі Академії художеств у Санкт-Петербурзі. У всіх них різні історії виїзду з України: малого А. Лосенка рекрутували до Придворної співочої капели, а згодом вже віддали на навчання до художника-портретиста І. Аргунова. Д. Левицький поїхав за власним бажанням до Петербурга за своїм учителем О. Антроповим, а В. Боровиковський, що, на відміну від двох інших майстрів, склався як художник саме в Україні, був вимушений переїхати до Санкт-Петербурга за наказом Катерини II наприкінці 1780-х.

Ми бачимо, отже, що саме українці стояли на чолі провідних течій в образотворчому мистецтві Російської імперії. Можемо також припустити, що ці митці не втратили свого коріння: А. Лосенко перебував довгий час у Придворній співочий капелі, де, як ми ще про це будемо згадувати, переважна більшість півчих та керівники капели були українцями, тому середовище було українське. Д. Левицький, який походив з козацького роду Носів та закінчив Києво-Могилянську академію. В. Боровиковський, який з 1774 року служив у козацькому полку, поїхав до Петербурга вже багато чого зробивши у мистецтві. Як зазначають Ф. Турченко та В. Мороко, “у далекому Петербурзі Боровиковський ніколи не забував про Батьківщину, залишався типовим полтавчанином, дотримувався українських звичаїв та мріяв повернутися додому” [16, с. 350]. Серед найвідоміших творів В. Боровиковського – портрети земляків, які служили на високих посадах у Петербурзі – Дмитра Трощинського, Івана Безбородька та інших. Його пензлю належать також виконані на рідній землі розписи церков у Миргороді, Кибинцях та Романівці.

Говорячи про образотворче мистецтво, треба згадати унікальну постать скульптора Івана Мартоса (1754–1835). Він походив з містечка Ічня на Чернігівщині, з родини козацької старшини. Навчався в Академії художеств у Санкт-Петербурзі, вдосконалював своє мистецтво Італії. З Європи І. Мартос приїхав майстром, рівного якому не було в імперії, тому він і працював саме в центрі метрополії, де він став професором і ректором Академії художеств, та де найбільше мав змогу бути реалізованим його талант скульптора.

Надзвичайно великий вклад внесли українці також і в становлення та розвиток музичного мистецтва. Загальновідомий вплив типового київського церковного багатоголосся, так званого партесного співу на московське, російське богослужіння. Поступово, запрошуючи та силою вивозячи з України до Росії величезну кількість ченців, півчих – майстрів хорового співу, імперські церкви переходять на партесний, “київський” спів. Завдяки українським музикантам відбулося й наступне реформування церковної музики в Росії у другій половині XVIII століття. На цьому етапі воно полягало в зміні стилю бароко на класичний. Розпочав цей процес композитор Андрій Рачинський, який служив капельмейстером у гетьмана Кирила Розумовського. Церковні твори Андрія Рачинського в середині XVIII століття привіз із Глухова в Петербург російський

державний діяч Григорій Теплов, який працював у гетьмана. Через новизну цих творів їх спочатку виконували тільки при дворі, щоб поступово привчити слух публіки до нового стилю.

Велике значення для становлення культури партесного співу у Росії мала книга киянина М. Дилецького "Граматика мусікійська". Класицистичне музичне мистецтво було представлено в Росії композиторами українського походження Д. Бортнянським (1751–1825), М. Березовським (1745–1777), С. Дехтярьовим (1766–1813), І. Хандошкіним (1747–1804). Придворна співоча капела – найкращий хор імперії – переважно складався з українців, керували ним у період розквіту українці Марко Полторацький та Дмитро Бортнянський. Співаки з капели поступово починали брати участь у концертах та оперних спектаклях. Багатьох із них навчали грі на музичних інструментах і вони поповнювали оркестри. Українські півчі були в церковних хорах не тільки Москви, Санкт-Петербурга, але й в Тобольську, Смоленську, Новгороді, Воронежі та інших містах Росії.

Обмежуючись обсягом статті, ми не можемо детально говорити про всі сфери, де українці досягли успіхів і впливу, лише згадаємо деякі з них: політика (імператорська канцелярія, міністри), перекладацька діяльність, література, театр, наука, медицина та ін.

Отже, ми можемо зробити висновки про те, що роль українців у мистецтві та освіті на теренах Російської імперії у XVIII столітті була, без перебільшення, визначальною. Маючи потяг до науки і мистецтв, що був зумовлений піднесенням України у попередні часи, здобувши освіту у Києві та у європейських університетах, велика кількість українців за різних обставин переїжджає до центральних міст Російської імперії. Часто-густо українців вивозили силоміць та проживали вони в Росії компактно (ченці, півчі, студенти-медики та ін.). Багато хто з українців робив гарну кар'єру та займав керівні посади та безпосередньо керував людьми та процесами. Тому ми маємо підстави вважати, що українці в Російській імперії мали величезний вплив на культурне життя, мистецтво, науку, становлення та розвиток освіти.

Список використаної літератури

1. Акты, относящиеся к истории Киевской духовной академии. От II. Т. III. – К., 1906. – 342 с.

2. *Алексієвець Л. М.* Києво-Могилянська академія у суспільному житті України і зарубіжних країн (XVII–XVIII ст.) / Л. М. Алексієвець. – Тернопіль : Збруч, 1999. – 263 с.

3. *Вишневский Д.* Киевская академия в первой половине XVIII в. – К., 1903. – 294 с.

4. *Голубенко П.* Україна і Росія в світлі культурних взаємин / П. Голубенко. – Нью-Йорк ; Париж ; Торонто, 1987.

5. *Дзюба О.* Українці в культурному житті Росії (XVIII ст.): причини міграції / О. Дзюба // "Россия – Украина: история взаимоотношений". – М. : Институт славяноведения и балканистики, Институт «Открытое общество», 1997. – С. 110–117.

6. *Жовтий С.* Участь українців у розвитку освіти в Росії в першій половині XVIII століття / С. Жовтий // Науковий вісник. – К. : Гілея, 2010. – Вип. 36. – С. 116–123.

7. История русской литературы : у 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века / АН СССР ; редкол. : Н. И. Пруцков и др. – Ленинград, 1980. – 814 с.

8. *Корній Л.* Історія української музики / Л. Корній. – К. ; Харків ; Нью-Йорк. – 1998. – Т. II. – 387 с.

9. *Корній Л.* Український компонент у російській музичній культурі другої половини XVII–XVIII століття / Л. Корній // Науковий вісник. – К., 2001. – Вип.17. – С. 179–183.

10. *Лазаревский А.* Статистические сведения об украинских народных школах и госпиталях в XVIII веке // Основа. – 1862. – № 5. – С. 82–98.

11. *Микитась В.* Давньоукраїнські студенти і професори / В. Микитась. – К., 1994. – 288 с.

12. *Петров Н. И.* Значение Киевской Академии в развитии духовных школ в России с учреждением Св. Синода в 1721 году и до половины XVIII века / Н. И. Петров. – К., 1904. – 110 с.

13. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. – СПб., 1890. – Т. VII. 1730–1732 гг. – 24+654+58 с.

14. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. – СПб., 1907. – Т. II. Царствование Государыни Императрицы Елизаветы Петровны 1744–1745 г.г. – 26+476 с.

15. Список докторов медицины из малороссов, практиковавших в России в XVIII в. // Киевская старина. – 1896. – № 3. – С. 98–103.

16. *Турченко Ф.* Історія України / Ф. Турченко, В. Мороко. – К. : Генеза, 2007. – 354 с.

17. *Харлампович К.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь / К. Харлампович. – Казань, 1914. – Т. I. – 878 с.

18. *Шип Н. А.* Русско-украинское культурное сотрудничество в XVIII – первой половине XIX в. – К., 1988.

19. *Штанге М.* Демократическая интеллигенция России в XVIII веке / М. Штанге. – М., 1965.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE ROLE OF UKRAINIANS IN ART AND EDUCATION IN THE RUSSIAN EMPIRE OF 18th century: THE QUESTION OF CULTURAL INFLUENCE

Anna KHMARA

Violin Department,
NMAU Tchaikvsky,
str. Architect Gorodetsky, 1–3/11, Kyiv, Ukraine, 01001,
tel.: +38-097-34-69-763; e-mail: akhmara@ukr.net

This article will attempt to determine the role played by Ukrainians in the development of education, church and secular culture in the Russian Empire. It's known, that this issue was covered

in historical and cultural literature at different times in different ways. In this article we tried to take into account the different historical views on intellectual and cultural migration of Ukrainians from the provinces to the metropolitan centers and to provide diverse information on the facts of this migration, their causes and consequences.

In this paper we consider the cultural and political situation on Ukrainian territories that have gradually lost their autonomy in the XVIII century, as well as in the Russian Empire. We shall deal with the reasons, the catalysts, which started the intellectual migration of Ukrainians to Europe and Russian Empire. In this article we tried to trace the formation of education and science in Russian Empire and the role of Ukrainians in this formation in XVII–XVIII centuries.

The facts presented in the proposed work, allow us to conclude that in Russian Empire of XVIII century there was a large number of educated Ukrainians who were scattered throughout the empire and worked as petty bureaucrats, doctors, teachers, priests, etc., most of which, in order to better adapt to new places, began speaking Russian and probably have lost a little bit their cultural identity; and also Ukrainians who lived compactly so they were able to preserve their culture and language, to support each other.

We tried to determine, in which realm the influence of Ukrainians was the most significant, and at first, perhaps, we should speak about church life, which was intimately connected with education then. The paper chronologically names church leaders, teachers from Ukraine who have identified and developed a new branch of spiritual and secular science, church life and culture in a whole in Russian Empire under Peter the Great. Ukrainians in Moscow Academy have prepared the systematic framework for higher education in Russia, providing the teaching of poetics, oratory and philosophy on regular basis. Their lectures attended Antiochus Cantemir – poet, diplomat, one of the founders of Russian classicism in the genre of poetic satire; Stepan Krasheninnikov – traveler, academician of the St. Petersburg Academy of Sciences, Kamchatka researcher who first made "The Description of Kamchatka Land"; Vassily Trediakovsky – poet, philologist, academician of the St. Petersburg Academy of Sciences; Vassily Bazhenov – architect, one of the founders of Russian classicism and others. These facts suggest that people from the Ukraine played a major role in the Moscow Academy, which later became the source for the organization of schools in other cities of Russia, and also trained personnel: religious superiors, bishops, preachers and other clerics. Particularly it is noted that Ukrainians were actively working at the highest church and education positions not only in Moscow and St. Petersburg, but in many provincial towns and cities of Russia, so we can speak about the massive and widespread influence.

The analysis of the influence of Ukrainians on the arts in Russian Empire takes a special place in the article. Ukrainians have made a significant contribution to the development of literature, theater, but in more detail, we consider in this paper painting (A. Losenko, D. Levytskyy, V. Borovykovskyy), sculpture (I. Martos) and music (M. Dyletskyy, M. Berezovsky, D. Bortnyansky et al.).

The paper concludes that the role of Ukrainians in art and education in the Russian Empire in the XVIII century was, without exaggeration, decisive. Being attracted to science and arts, that was caused by the earlier rise of Ukraine, being educated in Kiev and in European universities, a large number of Ukrainians moved to the central cities of the Russian Empire in different circumstances. Often Ukrainians were removed by force and lived in compact (monks, choristers, medical students and others.). Many Ukrainians have made a good career and have held senior positions and directly supervised the people and processes. Therefore, we have reason to believe that the Ukrainians in Russian Empire have had a huge impact on the culture, art, science, and education.

Keywords: Ukrainian in Russia, Ukrainian culture, 18th century, education, cultural influence, intellectual migration.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 12–18
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 12–18

УДК 78.071.1:94(477.82) “19/20”

ІСТОРІЯ УКРАЇНИ У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Антон КАРМАЗІН

Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра,
вул. Льва Толстого, 31, Київ, Україна, 01032,
тел.: 063-58-18-219; e-mail: karmazinanton@mail.ua

Досліджено ключове значення національно-історичної образності у спадщині Михайла Вериківського. Розглянуто різні позиції стосовно національно-історичної тематики в суспільстві та культурі від 40-х років XX століття до сучасності. Проаналізовано вплив історичної аури Кременця на формування творчого світогляду композитора і як результат цього впливу – конкретні твори, тематично пов’язані з Волинню. Наведено фотографії трьох автографів митця, відзначено деякі заходи, проведені у Кременці на вшанування його пам’яті.

Ключові слова: історична тематика, відхід від сучасності, Кременець, народна музика Волині, хорова музика, програмний фортепіанний цикл.

Творча постать Михайла Вериківського належить до когорти композиторів, які постійно пам’ятали про свою національну належність та вплив місцевих (у цьому випадку волинських) історико-культурних традицій, які знайшли своє вагоме відображення у спадщині митця. Як слушно наголосила О. Вальчук, “ще з юних літ народна музика Волині стала тим джерелом, з якого майбутній композитор черпав наснагу протягом всього творчого життя” [2, с. 78].

Видатний український історик Наталія Полонська-Василенко, говорячи про закінчення національно-визвольних змагань зі зброєю в руках на початку 1920-х років, тим не менше зазначила: “боротьба не скінчилась. Пройдено тільки окремі її етапи. Історія України дає багато прикладів, коли здавалося, що вона вже остаточно переможена, знищена, що її «немає й не буде», – але минає час, і вона виходила знову на історичний кін оновлена й жива” [13, с. 546].

Загальновизнаним є факт, що цілеспрямоване знищення історичної пам’яті народу є одним із головних знарядь його поневолення. Творча спадщина М. Вериківського дає нам унікальний приклад боротьби за збереження цієї пам’яті. Композитор постійно звертався до минулого України, надаючи йому перевагу перед відображенням сучасної йому дійсності. Адже збереження власної історії можливе не лише у науковій, а й у мистецькій площині. Як відомо, саме М. Вериківський уперше в українській музичній культурі став автором трьох провідних жанрів – симфонічної сюїти “Веснянки”, ораторії “Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку” та балету “Пан Каньовський”. Варто зазначити, що усі три твори належать до національно-історичної тематики – головної теми творчості композитора. І такою вона стала завдяки тому, що Наталія Никитюк назвала “феноменом особливого магнетизму древньої Волині” [11, с. 77].

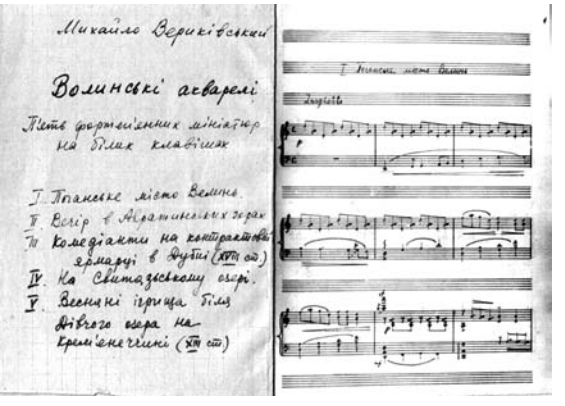
© Антон Кармазін, 2015

Повною мірою ця теза стосується ролі рідного міста композитора – Кременця у його житті. Надзвичайно яскраву образну характеристику подала Ніна Герасимова-Персидська: “Це старовинне мальовниче містечко (а відоме воно ще з 1226 року) було свідком багатьох історичних подій в житті українського народу. Об його мури розбилась у XIII столітті хвиля татарської навали… Особливої сили досягали тут народні повстання. З Волинню були пов’язані імена Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Семена Палія. Спогади про них збереглися в народних переказах і піснях, на які така багата Волинь” [6, с. 3–4].

Невипадково Кременець називали Волинськими Афінами. Постійне усвідомлення історичної значущості міста і стало однією з причин того, що саме національно-історична тематика зайняла чільне місце у творчості М. Вериківського: “через усе життя Михайла Івановича пройшло гаряче захоплення історією Батьківщини. Сюжети побутові, («Наймичка») або героїчні (симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний, монолог «Чернець» для баса з оркестром на слова Т. Г. Шевченка, балет «Пан Каньовський”), образи рідної природи («Волинські акварелі») привертали його увагу у всі періоди творчості” [15, с. 74]. Серед творів, які безпосередньо належать до цієї ланки, варто також назвати “26 волинських народних пісень” в обробці для голосу та фортепіано (1934), “Три революційні пісні Луцького воєводства” для хору (1940), романси “В альбом Софії Бобровій” та “Якщо ти будеш у моїй країні” на слова видатного польського письменника Юліуша Словацького (котрий, як і композитор, теж народився у Кременці).

Надзвичайно характерними у цьому аспекті є програмні назви фортепіанних творів, які належать до циклу “Волинські акварелі” (1943). Пов’язаний з ладовими експериментами митця, написаний лише на білих клавішах – цикл за своїм змістом належить до провідної сфери його творчості – національно-історичної тематики. Сама історія України, здається, оживає на сторінках твору, написаного під час надскладних випробувань Другої світової війни, коли рідна композиторові волинська земля була ареною запеклого протистояння:

1. Поганське місто Велинь.
2. Вечір в Авратинських горах.
3. Комедіанти на контрактовому ярмарку в Дубні 1774 року.
4. На Свитязькому озері.
5. Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батиєм Кременецької фортеці 1240 року.



Надзвичайно важливе значення у становленні особистості майбутнього композитора мала розвинута хорова культура Кременця. Як слушно відзначає О. Торба, "хоровий стиль композитора сформувався надзвичайно швидко. Можна сказати, що він почав хорову діяльність, вже маючи в основному сформовану власну художньо-стильову концепцію, якій слідував все життя" [14, с. 28]. Настільки стрімке формування стильових закономірностей творчості повинно було мати під собою міцне підґрунтя. І ним стала унікальна хорова атмосфера міста. Як відзначала Н. Шурова, "іноді у Кременці виступали заїжджі хорові колективи. Проте цим кременчан здивувати важко, бо у них є три свої чудові капели... В їх першокласному виконанні можна було почути музику А. Л. Веделя, Д. С. Бортнянського, М. С. Березовського, О. Д. Кастальського" [17, с. 6].

Саме кременецький досвід М. Вериківського у роботі з хором багато у чім визначив пріоритетне значення хорової музики у діяльності як самого митця, так і очолюваного ним пізніше Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Як згадував сам композитор, "коли мені було 9 літ, я вже керував хором правого крилоса, а що був тоді малий, то мене ставили на стільчик" [9, с. 64]. Тож висновок лежить на поверхні: "хоровий жанр – центральний у творчості Вериківського. Саме в ньому виявилися найхарактерніші риси композитора: інтерес до життя народу та його історичного минулого, народнопісенна основа творчості" [6, с. 41].

Важко переоцінити значення внеску Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича у національно-культурне відродження 1920-х років. Трагічна загибель Миколи Леонтовича та передчасна смерть Кирила Стеценка і Якова Степового поклала на плечі молодшого композиторського покоління, до якого належав на той час і М. Вериківський, величезну відповідальність за долю української музики. І зроблено було надзвичайно багато. Досить згадати, що Товариство підтримувало та скеровувало діяльність понад 900 постійних хорів периферії [12, с. 54], очолюючи в Україні масовий хоровий рух, що став виявом непереборного бажання піднести власну музичну культуру.

На жаль, уже у кінці 1920-х років організація фактично припинила існування, а пізніше взагалі була прирівняна до ворожої: "загальний напрямок його (Товариства) діяльності не відповідав вимогам радянського культурного будівництва через відірваність від масового музичного руху трудящих, а також внаслідок наявності серед керівних діячів буржуазно-націоналістичних пережитків… Діяльність товариства імені Леонтовича справляла згубний вплив на ряд українських композиторів" [7, с. 63–64]. А сам М. Вериківський, за його власним письмовим визнанням, зробленим у 1956 році, міг розділити трагічну долю багатьох діячів Розстріляного Відродження: "мушу розписати свою персону і написати докладно про Музичне Товариство імені Леонтовича. В матеріалах НКВД воно охарактеризоване як націоналістичне та контрреволюційне. Серед його активних членів-контрреволюціонерів фігурую і я" [3, с. 202].

У тих умовах було цілком закономірним, що постійна увага композитора до національно-історичної тематики була розцінена як вияв націоналізму. М. Вериківського звинуватили у "відході від сучасності, споглядальному замилуванні з минулого" [8, с. 231]. Саме ці формулювання потрапили до сумно відомої постанови ЦК КП(б)У 1948 року. Ось досить типовий тогочасний коментар подій: "комуністична партія, піклуючись про загальний розвиток музичного мистецтва, уважно стежить за творчістю кожного радянського композитора.

Свого часу Центральний Комітет КПУ відзначив позитивні якості ряду творів Вериківського на історичну тематику та застеріг від надмірного захоплення нею" [6, с. 17].

Як наголосила Лідія Архімович, "жорстка регламентація стильових напрямів і творчого процесу в цілому, орієнтація на здобутки музики XIX-го століття значно звузили мистецький діапазон композиторів. Одночасно звернення до дожовтневих сюжетів кваліфікувалося як аполітичне ігнорування сучасності і засуджувалося" [1, с.133].

Тому цілком зрозуміло, що поряд з іншими митцями М. Вериківський був змушений, наприклад, брати участь у колективній роботі над кантатою до XVI з'їзду КП(б)У, писати "Травневу кантату" [10, с. 159]. У 50-х роках композитор написав і свою єдину оперу на сучасний радянський сюжет за п'єсою В. Гусєва "Слава". На думку Н. Шурової, "твір належить до тих рідкісних випадків, коли автор намагається звернутися в опері до сучасної теми: дія відбувається в радянські часи, в Москві, у стінах військово-інженерного інституту. Ходульність сюжету аж ніяк не давала змоги створити щось вагоме. Музична мова опери спирається на інтонації масової пісні, що знову-таки стає вадою твору: композитор явно почувається не в своєму амплуа" [16, с. 13].

Тоталітарний пресинг наклав свій неминучий відбиток на багато творчих задумів композитора, значна частина з них залишилася невтіленою у життя. Наприклад, симфонічна поема "Петро Конашевич-Сагайдачний", створена 1944 року, за початковим задумом мала стати частиною великого симфонічного циклу "Портрети державних діячів України". Зі зрозумілих причин цикл, на жаль, не був написаний.

Хоча з часом формулювання офіційної критики стали більш м'якими, все ж таки за радянських часів відношення до теми залишалося достатньо напруженим. Як влучно відзначав відомий сучасний диригент Іван Гамкало, М. Вериківський "за талант, захоплення рідною історією та традиціями рідного українського народу постійно зазнавав переслідувань, цькувань, вульгарної критики. Він пережив розгром українізації 20-х років, репресії 30-х років і 1948-й рік, коли був звинувачений у формалізмі, націоналізмі, замилуванням історичними темами і, звичайно, що не зміг реалізувати багато творчих задумів, не міг повністю розкрити свій талант" [5, с. 40].

Після набуття Україною незалежності характер оцінювання національно-історичної тематики у творчості композитора, на щастя, кардинально змінився. Питання, пов'язані з історичним минулим України, перебувають нині у центрі уваги. Тому й інтерес до спадщини митця з часом лише посилюватиметься. Дуже приємно, що і на Батьківщині композитора продовжують систематично приділяти увагу його творчості. На сьогоднішній день значна робота з вивчення творчості М. Вериківського провадиться у Кременецькому обласному гуманітарно-педагогічному інституті ім. Тараса Шевченка. На вшанування пам'яті композитора інститут щорічно влаштовує конкурс серед випускників загальноосвітніх шкіл. Особливо варто відзначити проведену 24–25 листопада 2011 року Всеукраїнську науково-практичну конференцію "Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти", присвячену 115-й річниці з дня народження видатного митця. Значний інтерес для дослідників становлять і матеріали, які зберігаються у Кременецькому районному краєзнавчому музеї. Його колективу деякі видання своїх творів в останні роки життя передав сам автор.

М. ВЕРИКІВСЬКИЙ

НАЙМИЧКА

Опера на сюжет Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Лібрето К. Герасименка

Вибрані уривки

УКРАЇНСЬКЕ ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
1944

Як писав М. Вериківський у своєму щоденнику, "українська музична інтелігенція має володіти не лише високою професійною майстерністю, але й бути перейнятою любов'ю до національної культури українського народу, найщирішим бажанням якнайшвидше вивести українське національне музичне мистецтво на широкі шляхи всесвітньої передової музичної культури" [4, с. 75]. Найважливішою частиною національної культури композитор вважав національну історію. Це захоплення історією якраз і визначило ту провідну образно-емоційну сферу, до якої ми насамперед звертаємося при розгляді творчої спадщини митця.

Список використаної літератури

1. *Архімович Л. Б.* Музична культура Радянської України у 60–80-ті роки. Опера / Л. Б. Архімович // Історія української радянської музики. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 128–144.

2. *Вальчук О.* Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського / О. Вальчук // Наукові записки. – Тернопіль ; К., 2003. – С. 78–81. – (Серія мистецтвознавство ; № 2 (11)).

3. *Вериківська І.* З епістолярії Михайла Вериківського // Український музичний архів. – К. : Центрмузінформ, 1999. – Вип. 2. – С. 200–266.

4. *Вериківська І. М.* Архів Михайла Вериківського / І. М. Вериківська // Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х. : зб. статей / ред.-упоряд. О. Торба. – К., 1997. – С. 72–76.

5. *Гамкало І.* Вона відкривала мені нові грані та масштаб таланту М. Вериківського / І. Гамкало // Митницький Е. Леля // Е. Митницький, О. Непосєдова. – К. : ТОВ Прес, 2006. – С. 38–41.

6. *Герасимова-Персидська Н. О.* М. І. Вериківський / Н. О. Герасимова-Персидська. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 96 с.

7. *Довженко В*. Нариси з історії української радянської музики / В. Довженко. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. – 237 с.

8. Енциклопедія українознавства, Т. 1. – Львів : Молоде життя, 1993. – 400 с.

9. *Кармазін А. О.* Муза Кліо у творчості М. І. Вериківського / А. О. Кармазін // Київське музикознавство. – К. : 2009. – Вип. 30. – С. 53–61.

10. *Королюк Н. І.* Корифеї української хорової культури ХХ століття / Н. І. Королюк.. – К. : Музична Україна, 1994. – 286 с.

11. *Никитюк Н*. Музичні традиції Волині в історико-культурологічному контексті / Н. Никитюк // Київське музикознавство. – К., 2006. – Вип. 19. – С. 76–86.

12. *Пархоменко Л.* Хорова творчість / Л. Пархоменко, Н. Костюк // Історія української музики. Т. 5. – К. : Наукова думка, 2004. – С. 119–140.

13. *Полонська-Василенко Н. Д.* Історія України: у 2 т. Т. 2. / Н. Д. Полонська-Василенко. – К. : Либідь, 1995. – 606 с.

14. *Торба О*. Хорова творчість М. І. Вериківського в контексті національного стилеутворення / О. Торба // Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х. – К., 1997. – С. 27–32.

15. *Шурова Н. С*. Талантливый запевала / Н. С. Шурова // Советская музыка. – М., 1983. – № 1. – С. 73–74.

16. *Шурова Н. С*. Майстер сучасної опери / Н. С. Шурова // Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х: зб. статей / ред.-упоряд. О. Торба. – К., 1997. – С. 12–15.

17. *Шурова Н. С*. М. Вериківський / Н. С. Шурова. – К. : Музична Україна, 1972. – 51 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

HISTORY OF UKRAINE, REFLECTED IN THE WORKS OF MYHAJLO VERYKIVSKYI

Anton KARMAZIN

R. M. Glier Kyiv Institute of Music,
srt. Lev Tolstoy, 31, Kyiv, Ukraine, 01032,
tel.: 063-58-18-219; e-mail: karmazinanton@mail.ua

The main content of this article is formulated as a consideration of priority significance of the national historical themes in the creative heritage of M. I. Verikovskii. The most important feature of this heritage is the composer's continuing interest in the historical past of Ukraine. The dominance of this figurative sphere over all the other is defined by: 1) an influence of a number of different factors, among which cultural and historical traditions of ancient Volyn have the most important influence, especially the traditions of the composer's native city of Kremenets as one of the leading cultural centers of Volyn (developed choral music, Volyn folk songs processing, an appeal to Juliusz Słowacki's poetry); 2) awareness of the need to retain an objective view on the consideration of the historical process in terms of its constant systematic distortion by the totalitarian regime, and as a result of this awareness is a special interest in the historical literature,

in particular to "History of Rus-Ukraine" by M. S. Grushevskyi; 3) an appeal in his works to the archaic layers of Ukrainian calendar and ceremonial folklore (e. g. vesnianky, Ukrainian spring songs); 4) the importance of having a programmed creative method as the means of specifying the concept of a composition (for example, a piano cycle "Volyn water colours", a symphonic poem "Sahaidachnyi").

M. I. Verikovskii's consistent disclosure of the national historical themes inevitably came into conflict with the official ideological doctrine. According to this doctrine, the plots of works of literature and art were to be focused not only on the description of historical past, but also on the reflection of modernity, which was delineated only in a strictly defined ideological framework, and it was above all. Therefore, in those conditions it was impossible to ignore approved dogmas. Especially acutely it was reflected in the notorious resolution of the ruling Communist Party (Bolshevik) in April, 1948, where the composer's interest in history was declared as "a withdrawal from the present" and "contemplative admiration of the past". Under these difficult circumstances, M. I. Verikovskii was forced to write series of essays on the Soviet-contemporary themes (such as "Kolkhoz duos", a cantata for the XVI Congress of the Communist Party opening, a May cantata). This fact is noted in the Great Soviet Encyclopedia (1951), where it was emphasized that the composer's recent works "show his aspiration for the ideological and creative restructuring".

However, that M. I. Verikovskii's portion of creativity, which can really be considered to be the best, certainly refers to the national historical sphere, because it was the most consistent with the outlook of the author. With a number of features, this area is a separate subject for study, as an interesting example of a combination of the composer's creativity with a deep understanding of the historical process.

Keywords: historical themes, retreat from reality, Kremenets, folk music of Volyn, choral music, software piano cycle.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 19–33
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 19–33

М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 783.071.1:781

ОЛІВ'Є МЕССІАН, MESSE DE LA PENTECÔTE

Аделіна ЄФІМЕ́НКО

Кафедра філософії мистецтв,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
e-mail: adelina11@yandex.ua

Досліджено "*Messe de la Pentecôte"* як яскравий приклад авторського гештальту католицького Свято-Троїцького богослужіння. Проаналізовано специфічну концепцію "теологічної музики" Мессіана, осмислену композитором як "резонування Універсуму". На прикладах виразової взаємодії ірраціональної ритміки, квазі-григоріанської монодії, резонансної акордики, транскрипцій співу птахів представлено різні варіанти звукової лейтідеї літургічної творчості Мессіана *l'eblouissement* як відображення трансцендентального релігійного досвіду церковного композитора-католика.

Ключові слова: Меса, Свято-Троїцьке богослужіння, церковний композитор, Мессіан.

Католицька церква розцінювала слухання музики під час меси як *simplex intuitus*, тобто "лицезріння", занурення у літургійну дію через споглядання (Й. Піпер [18, S. 141], Й. Оверат [16, S. 194]). Участь у літургії вважалася активною під час співу віруючого зібрання – *participatio populi actuosa* (Пій X) [17, S. 23–34]. Композитори не погоджувалися з цим твердженням. При оформленні музичного гештальту меси стверджували, що *simplex intuitus*, *actuosa* віруючих – це не лише літургійний спів, а й участь у цілій послідовності ритуальних дій через слухання, дихання, жести, рухи, тощо. Таких поглядів дотримувався і Олів'є Мессіан. Його літургійні твори демонструють комплексне відтворення «атмосфери» ритуалу[1]. Показово, що в музикознавчій літературі трапляється порівняння його музики з поезією Шарля Бодлера. Особливість відчуття композитором ритуальної атмосфери втілена у бодлерівському вислові *"Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"* («аромати, фарби і звуки кореспондують один з одним»). Е. Зайдель приводить подібні порівняння в зв'язку з феноменом мессіанівської синестезії. У трактуванні богослужебного ритуалу "сенс однієї суті виявляється в іншій: теологія в естетиці, естетика в теології" [19, S. 165].

Мессіан бачив у *musique liturgique* богослужебно-ритуальний процес, проте вважав за краще слідувати миттєвій рефлексії, а не канонічній догмі[2]. П. Тіссен

[1] Atmosphäre – з грец. atmós – ἀτμός, пар, дихання, – поняття, яке виявляє часовий аспект Богослужіння і sphäre – з грец. σφαίρα sphaira, куля, – поняття, пов'язане з його просторовим буттям.

[2] При порівнянні цього феномену Мессіана з романтичною "релігією мистецтв" вирізняється розуміння творчості як музичної теології або літургії мистецтва/творчості. У літургійному синтезі звучання, світла, кольору, кристалу, руху, ритму створюється атмосфера служіння божественій красі

© Аделіна Єфіменко, 2015

зауважив з цього приводу: "у перманентному резонуванні Універсуму Мессіан маніфестував високий ступінь саморефлексії"[3]. Мету цієї статті визначила необхідність дослідити цю дилему в творчості О. Мессіана. В якості прикладу послужила його органна Свято-Троїцька меса "*Messe de la Pentecôte"* (1949–1950).

Процес озвучування богослужебного ритуалу композитор реалізовував, як відомо, на двох рівнях: епіфанічному (*epiphanisch*) і навчально-методичному, ремісницькому (*belerend, handwerklich*). У їх взаємодії О. Мессіан досяг рівноваги, завдяки якій сміливий новатор і творець нових музичних систем та візуально-звукових експериментів уживався з практикуючим католиком і служителем культу.

У "*Messe de la Pentecôte"* підведено підсумки ранніх органних творів О. Мессіана. "*Messe de la Pentecôte"* знаменувала кристалізацію багаторічного імпровізаторського досвіду композитора під час богослужінь Stille Messe ("тихої" меси). Як відомо з багатьох джерел, композитор дискретно інтегрував розділи "*Messe de la Pentecôte"* в недільне Троїцьке Богослужіння (1951). Після завершення партитури О. Мессіан не планував прем'єру "*Messe de la Pentecôte"* як "музичного твору" і був проти її концертного виконання. Він компонував "Proprium" католицької "Missa sine populo" (з лат. – меса без співу загалу віруючих, так само, Missa lecta або Stille Messe – "читана" або "тиха" меса).

Під час богослужіння в розділах "*Proprium"* Мессіан-органіст користувався часом, відведеним для імпровізацій. Після Другого Ватиканського Собору меса типу "*Missa sine populo"* стала рідкісним явищем католицьких богослужінь. О. Мессіан виступив проти реформ, що вели до спрощення художньо-естетичної цінності літургії. Композитор неодноразово наголошував, що участь усіх віруючих у месі є активною тільки тоді, коли він проявляє свідому вимогливість до літургійного мистецтва, а також сприймає як теологічну, так і художньо-естетичну якість літургічної музики. Найпростіший "музичний сценарій" богослужебної меси О. Мессіан реалізував в обумовлених ритуалом чергуваннях григоріанського співу "в чистому вигляді" [14, S. 31] з органними імпровізаціями. Останні композитор інтегрував у цілісну композицію меси-ритуалу як *les decors instrumentaux* ("інструментальні декорації"), *vitrail sonore* («звукові вітражі»), *paysage musical* ("музичні пейзажі") [10, S. 55–79], *visuelle Impression* ("візуальні імпресії"), *akustische Ereignisse* ("акустичні події") [1, S. 15].

Розглянемо специфічну концепцію "теологічної музики" О. Мессіана у процесі послідовного аналізу "*Messe de la Pentecôte"* для органу. Її кристалічна єдність складається з багатьох компонентів - цитат зі Старого і Нового Завітів, використання грецьких поетичних версій, індійських ритмів, пов'язаних з авторським розумінням ритуального часу, транскрипцій голосів птахів, власних Modi, тощо. Цінним джерелом дослідження партитури твору послужили тексти з виконавськими і змістовними поясненнями самого композитора[4].

Всевишнього. У зв'язку з цим підкреслимо вплив на Мессіана поглядів теолога першої половини XX століття Р. Гвардіні і його розуміння літургії як візуально-перформативного дійства, Liturgie als Schauspiel.

[3] "Entscheidend ist aber, dass sich in Messiaens permanentem Raisonieren ein Hoher Grad von Selbstreflexivität manifestiert" [20, S. 74].

[4] Користуємося перекладами мессіанівських текстів з фр. М. Хайнеманна з видання Zur Orgelmusik Olivier Messiaens // Zur Orgelmusik Olivier Messiaens /2 : Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement Sankt Augustin : [Hg. Hermann J. Busch, Michael Heinemann]. – Bonn : Butz, 2008 – Band 3. – S. 195–201. – (Studien zur Orgelmusik).

Кожен з п'яти розділів "*Messe de la Pentecôte"* (Свято-Троїцької "*Missa Proprium"*) супроводжується коротким епіграфом з біблійних текстів. З їх допомогою О. Мессіан коментував власну думку на цю святкову містерію:

I. *Entrée* (*Introitus*) , *Les langues de feu*: "*Des langes de feu se posèrent sur chacun d'eux"* / Вхід: "І на кожному з них відобразилися язики полум'я"; (*Acta apostolorum* II, 3);

II. *Offertoire* (*Offertorium*), "*Les choses visibles et invisibles"* / Оферторій, Святі Дари: "усього видимого і невидимого"; (*Symbole Nicée* / Нікейський Символ Віри)[5];

III. *Consécration* (*Konsekration*), *Le don de Sagesse: "L'Esprit-Saint vous rappellera ce que je vous ai dit"* / Благословення Святих Дарів; Дари мудрості: "Святий Дух нагадає вам про все, що я вам казав" (*Évangile selom Saint Jean* / Євангеліє від Іоанна XIV, 26);

IV. *Communion* (*Kommunion*), *Les oiseaux et les sources*: "*Sources d'eau, bénissez le Seigneur, oiseaux du ciel, bénissez le Seigneur"* / Причастя: Птахи і джерела: "водні джерела, хваліть Господа, птахи небесні, хваліть Господа" (*Cantiques des trois enfants* / Пісня трьох отроків, Dan. III, 77, 80);

V. *Sortie*, *Le vent de L'Esprit*: *"Un souffle impétueux remplit toute la maison"* (Вихід, Вітер Духу: "Могутнє дихання заповнює весь храм" (*Acta apostolorum* II, 2).

У першій частині "*Entrée"* О. Мессіан використав грецькі верси як джерело "ірраціональної ритміки" (прості jambus, daktylus, spondeus у поєднанні зі складними - п'ятистопними paone, семистопними epitriten і мішаними choriambus, dochmius) [12, S. 195]. Складна поліритміка відобразила особливість "музичних подій". Ритмічний розвиток "*Entrée"* підсумовується у стретті, яка прискорює рух усіх параметрів музичної фактури. Завершальна функція тематичного комплексу, сконцентрованому в органній педалі підкреслена колоподібним поверненням початкового мотиву *Entrée* у ритмічному збільшенні.

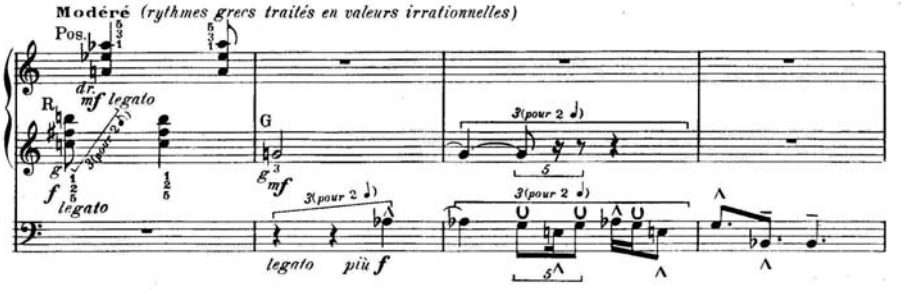
Прийом "ірраціональної ритміки" в органній творчості О. Мессіана музикознавці (Й. фон Ердманн [4, S. 11–16], К. Ернст [5, S. 108]) трактують як втілення індивідуального авторського варіанта музичної концепції часу XX століття. О. Мессіан прагнув уникнути пульсуючого, механічного часу, щоб відтворити різні часові відчуття в природі симультанно. На думку Й. Ердманна, використання грецьких версів у "*Messe de la Pentecôte"* відбувається на рівні *ratio* і свідчить про особливості «математичної» інтерпретації світу: «з часів Ісуса і до теперішнього часу вона (концепція часу) черпала з джерел грецької культури (*ratio*). Але Святий Дух, що зглянувся на апостолів, розповсюдив на явища пізнання *intuitio*, отже, не все можливо осягнути з логічного погляду. Тому грецькі ритми у першому розділі "*Messe de la Pentecôte"* відчужуються композитором як ірраціональні цінності. Також слухач, позбавлений опори і можливості сприйняття періодичної метрики, занурюється у відчуття надзвичайно вільної, змінної і неконтрольованої ритміки» [4, S. 14] (вст. – *А. Є.*).

До вирішення вертикально-горизонтальної символіки ("епіфанічного"/ "ремісницького") в месі О. Мессіан також спочатку підійшов з раціонального погляду: у співвідношенні горизонтальних (мелодійних і ритмічних) і вертикальних (гармонійних) параметрів музичної мови. Не випадково у музикознавчий літературі "*Messe de la Pentecôte"* трактується як рубіжний твір, що демонструє повернення

[5] Нікейський Символ Віри включений в склад меси з IX століття після католицьких соборів у Нікеї (Ніцца) (325 року) і Константинополі (381 року).

мислення композитора від тонального/модального до додекафонного/атонального[6]. Наприклад, у вступних акордах першої частини очевидна перевага, яку О. Мессіан надавав квартовим акордам.

Приклад 1. "*Messe de la Pentecôte. Entrée"*.



У зв'язку зі синестетикою О. Мессіана гармонія є тут базисом "емансипації тембру" (Й. Гойслер) [6]. У цьому прикладі стає очевидним, що композитор своє відчуття звуко-кольору акцентував у гармонії не у функційних, а у тембрових співвідношеннях. У співставленні акордових структур верхнього регістру з кантусом баса можна побачити риси мессіанівського сприйняття звука крізь призму обертонового спектра.

Водночас, непередбаченість або одночасність контрастів звукової палітри демонструє творчий процес О. Мессіана як інтуїтивний акт, що породжує "чарівність неможливостей" ("*Reiz der Unmoglichkeiten"*)[7]. У другій частині меси "*Offertoire"* інтуїція ніби розповсюджується на теологічну формулу Символу Віри – Творця "всього видимого і невидимого". Композитор трактував "невидиме" як прекрасне, як буття Святого Духа, яке світ не може осягнути, оскільки невидиме завжди є антиподом видимого: "виміри Всесвітом і протон, духовний і матеріальний світ, милість і гріх, ангел і людина, влада світла і влада пітьми, коливання атмосфери і літургійний спів, спів птахів, звучання крапель води, все, що ясно і відчутно, і все, що є таємничим, надприродним" [12, S. 197]. Проте у композиційних принципах панує чіткий порядок, числовий розрахунок, індивідуальна організація ритміки.

Другу частину композитор символічно поділив на сім розділів з кодою. Тематичні взаємозв'язки між розділами утворюють дзеркально-симетричну тричастинність. В основі ритмічної організації – християнська числова символіка Трійці. У першому розділі (A: *Bien modéré*) композитор використав три індійські

[6] "Die «Messe de la Pentecôte» ist ein Werk des Übergangs von der tonalen und modusgebundenen Schreibweise Messiaens zu einer Harmonik, die sich an Atonalität und Zwölftontechnik orientiert" [5, S. 191].

[7] "Я ніколи не користувався певним стилем або засобом навмисно. Я використовую Modi і ритми автоматично і інстинктивно, не замислюючись, чи могло б це бути інакшим. Я випробовую і бажання користуватися серійною технікою, якщо вона мені раптово знадобиться. Я займався в консерваторії достатньо довгий час гармонією, щоб оволодіти свободою фантазії, інспірованою миттєвостями при необхідності зробити тему, ескіз, інструментування" / "Ich habe mich nie irgendeiner Schreibweise absichtlich bedient. Ich verwende Modi und Rhythmen automatisch und instinktiv, ja ohne zu begreifen, dass es anders sein könnte … Wenn ich Lust habe mich der Reihentechnik zu bedienen, weil ich plötzlich ihrer bedarf? Ich habe mich am Conservatoire lange genug mit der Harmonielehre befasst, um die Freiheit zu besitzen, meiner Phantasie und der Notwendigkeit des Themas, des Vorwurfs, der Instrumentation, der Erregung des Augenblicks zu folgen" // Цит. по: Rostand Claude. Olivier Messiaen / Claude Rostand // Neue Zeitschrift für Musik : Melos / 13. – Mainz : Schott, 1956 – S. 396.

поетичні верси (*Deçî-Tâlas*) – *Tritiya*, *Caturthaka*, *Nihşankalîla*. *Ratio* грецьких версів ніби протиставлено тут індійському *Spiritus*. Долучення до виразової сфери католицької меси індійських ритмів пов'язаний, вочевидь, з картинно-театральним сприйняттям літургії О. Мессіаном як "зачарованість ритуальністю"[8]. Композитор персоніфікував ритміку версів (*personnages rythmiques*)[9], описуючи образ, характер і функцію кожного з них. Наведемо фрагмент з партитурних текстів О. Мессіана: "Уявімо собі театральну ситуацію: три персонажі перед спокутуванням: перший діє, веде гру за собою, другий приведений у рух діями першого, а третій лише присутній при конфлікті, не втручається, не рухається, а лише спостерігає. Відповідно до цього маємо в наявності три ритмічні групи: [...] «перша нерухома, друга зростає, третя зменшується»" [12, S. 72]. – (переклад мій. – *А. Є.*). Наявність "«статичної» групи *personnages rythmiques* утворює центральну вісь, яка врівноважує видозмінні, «динамічні» *personnages rythmiques* з математично чітко розрахованим часом дій суб'єктів (ритмічно скороченим і ритмічно зростаючим одночасно)» [12, S. 196]. Очевидно, в спіритуальних якостях індійської ритміки композитора особливо зацікавила їх структурна чіткість і врівноваженість. Для О. Мессіана найважливішим конструктивним принципом цілісної композиції служила "рівновага", підпорядкована конкретним законам. Принципи ритмічної рівноваги О. Мессіан різноманітно стверджує від початку до кінця. Проте в останній частині меси *"Sortie"* вони реалізуються не на основі індійських ритмів, а у ритмічних транскрипціях "голосів птахів".

У музикознавчий літературі особливу увагу звертають на григоріаніку у творчості О. Мессіана. Композитор особисто вказував у партитурах або пояснювальних текстах на конкретні григоріанські джерела, оскільки рідко звертався до моделей цитування, що відразу впізнаються. Шифруючи модус хоралу під прикрасою «вільно вібруючої мелізматики»[10], композитор підкреслював, що «григоріанський хорал є невичерпним джерелом рідкісних експресивних мелодичних видозмін» [12, S. 51].

У другому розділі (**B***: Modéré*) орган інтонує хроматичну тему, мелодичні параметри якої можна трактувати як відчуження від монодичних принципів григоріаніки: широкий діапазон, високий регістр, «інструментальний» тембр, завершення теми спадаючим тритоном. Незважаючи на це, відчуття монодії зберігається, хоча григоріанська лінеарність набуває великого об'єму, осягнутого О. Мессіаном у просторових координатах верх–низ, глибина–висота, горизонталь–вертикаль–діагональ.

---

[8] При театральність мислення Мессіана див. у: Meischein Burkhard. Ein Theologie mit Sinn für das Theatralische / Burkhard Meischein // Zur Orgelmusik Olivier Messiaens /2 : Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement Sankt Augustin . – Bonn : Butz, 2008. – Band 3. – S. 13–20. – (Studien zur Orgelmusik).

[9] Дослідники відзначають також, що трактування personnages rythmiques в творчості Мессіана визначає новий етап розвитку ритмічних принципів від «додаткових ритмів» до «незворотніх ритмів» // Ernst Karin. Der Beitrag Olivier Messiaens zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts / Karin Ernst. – Freiburg i.Br. : Hochschulverl., 1980. – S. 140; Подібне тлумачення індійських ритмічних рядів як «ритмічних персонажів» зустрічається в текстах пояснень Мессіана до Turangalîla-Sinfonie, які наводить К. Самюель // Samuel Claude. Entretiens avec Olivier Messiaen / Claude Samuel. – Paris : Belfond, 1967. – S. 72.

[10] Про це детальніше див. в: Ernst Karin. Der Beitrag Olivier Messiaens zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts [5, S. 141].

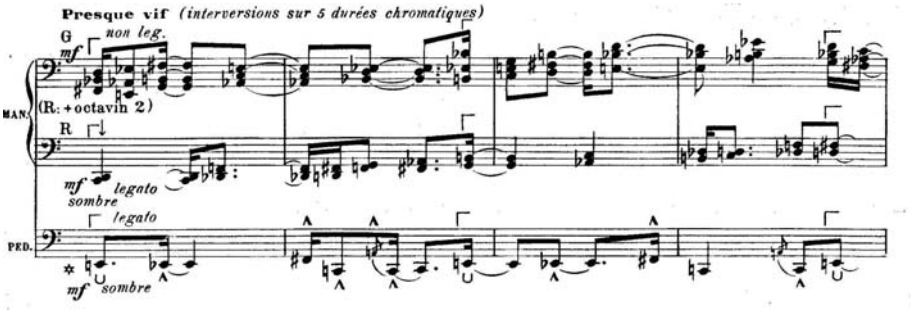
Приклад 2. “*Messe de la Pentecôte*. *Offertoire”*. Розділ **B***: Modéré*

Наступний атональний контрапункт (*vif* – живо) є сполучною ланкою між монодичним і гомофонним пластами “*Offertoire”*. На початку третього розділу (**C:** *Presque vif*) у партитурі міститься вказівка композитора “*intervisions sur 5 durées chromatiques”* / “перестановки 5 хроматичних часових вимірів” [12, S. 5]. Під визначенням “хроматичний” мається тут на увазі не мелодичний, а ритмічний модус, що виконує функцію поступового заповнення часу фіксованим рядом тривалостей (у рівномірно-поступальному русі від однієї шістнадцятої до п’яти – 1-2-3-4-5). Первинний ряд зазнає ряду пермутацій, які групуються по вертикалі (триголосно) і по горизонталі. Композитор чітко проставляє у партитурі вказівки на початку й у кінці кожного ритмічного модусу. Часові параметри початкового модусу викладені у верхньому голосі.

Приклад 3. “*Messe de la Pentecôte*. *Offertoire”*. Розділ **C***: Presque vif*

У середньому і нижньому голосах ритм варіюється відповідно до мессіанівського принципу пермутацій: від початково заданої послідовності шістнадцятих 1-2-3-4-5 утворюються варіанти ритмічного модусу шляхом зсувів числових співвідношень – у середньому голосі 5-4-1-2-3; у нижньому голосі – 3-5-1-2-4.

Приклад 4. “*Messe de la Pentecôte*. *Offertoire”*. Розділ **C***: Presque vif*



Ефект “ірраціональної ритміки” виникає тут за допомогою варійованої, “мерехтливої” остинатності, що утворилася за рахунок прогресуючої кількості пермутацій початкового ритмічного модусу і в сумі досягала тридцяти (12+18). Раптова зупинка між групами пермутацій створює відчуття несподіваної перешкоди, що виникає на шляху. О. Мессіан озвучив її через нейтральні в гармонічному і ритмічному аспектах “гарчання” низького басового ***c*** у фагота, який темброво

персоніфікує "голос апокаліптичного звіра" ("*Brullen des apokalyptischen Ungeheuers"*) [12, S. 196]. Ритмічна різноманітність кореспондує тут з гармонічною: кожний ритмічний модус має свій варіант гармонізації мессіановськими Modi "обмеженої транспозиції". Потрійність числових закономірністей (трихголосся п'яти *durées*, 30 пермутацій, згрупованих по 12 /1+2=**3**/ и 18 /1+8=**9**/) не вловлюються слухом, але являє собою інтелектуально продуманий "закодований" теологічний сенс тринітарності (3–9 як 3×3) Свято-Троїцької меси.

У четвертому розділі "*Offertoire"* повертається тематичний матеріал монодії ***B***, доповнений цього разу контрапунктом, що інтонує самостійний мелодичний модус. Відповідно з вказівкою композитора ("*Neumen des gregorianischen Chorals verwendet"*) у ввідному тексті до "*Messe de la Pentecôte"* використовується невмений принцип композиції [12, S. 197]. Контрапункт до квазі-григоріанської теми являє собою мелодію вузького діапазону (порівняно з хроматичним варіантом григоріанського джерела) з акустичними розширеннями до 2-х октав за рахунок мелізмів. Триразове повернення матеріалу ***B*** як т е м и , викладеної у горизонтальних параметрах (монодичному або контрапунктичному) залишається стабільним.

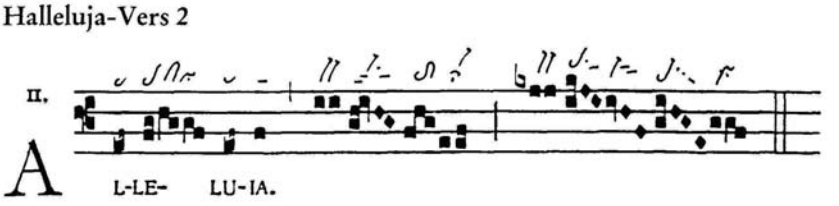
При повторенні тематичного матеріалу ***C*** в п'ятому розділі "*Offertoire"* контекст "ірраціональної ритміки", реалізований у математично зашифрованих ритмічних і гармонічних змінах, також набуває стабільності. Принцип пермутацій "*intervisions sur 5 durées chromatiques"* зберігається лише у педальному і середньому голосах. Натомість верхній голос утворює остинатний рівномірно-ритмічний контрапункт шістнадцятих.

Відчуття "невидимого" таїнства "*Offertoire"*, "закодоване" О. Мессіаном у "ірраціональних" ритмічних і модальних параметрах тематизму, композитор пов'язав з темним світом "невідомого". Проте на завершення картин "апокаліптичної безодні" з "апокаліптичним звіром", конкретизованих авторськими коментарями і вказівками в партитурі типу *sombre* (похмуро, у низькій регістровці труб і горнів), звучання раптово прояснюється. Різкий контраст до світу "темряви" відбувається через повернення мелодійної теми ***B*** у шостому розділі "*Offertoire"*, викладеному в прозорому флейтовому регістрі. Тема звучить у збільшенні, в двохоктавному унісонному контрапункті верхнього голосу з педальною партією. Характер виконання уточнений автором як *staccato goutte d'eau* / "стаккато як краплі води" у верхньому контрапункті і як *legato*, що "перетворює краплі води в звучання дзвону.., луни.., відсвічування німбу" у нижньому контрапункті педальної партії. Створено живописну атмосферу звучання «голосів природи». До теми підключається новий ритмічний елемент – транскрипція "голосу птаха" (вказівка в партитурі: *oiseau* – з фр. птах). Надалі – в *Communion* і *Sortie* – О. Мессіан конкретизує тембри «мелодій птахів»: чорного дрозда (*merle*), солов'я (*rossignol*), зозулі (*coucou*), жайворонка (*alouettes*).

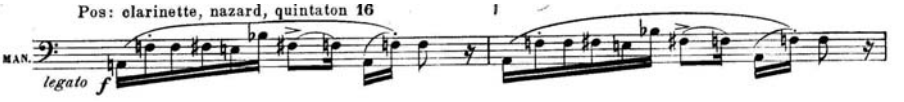
У сьомому розділі "*Offertoire"* повертається первинний матеріал *personnages rythmiques*. Так утворюється аркова симетрична структура А**В**С**В**С**В**А, у якій центральну позицію займає квазі-григоріанський монодичний комплекс. "*Offertoire"* завершується мініатюрною кодою, що містить фрагментарні ремінісценції найважливіших подієвих моментів: монодичної теми, "голосу апокаліптичного звіра", "голосу птаха". Нестійке звучання завершального "резонансакорду" разом з тривалим згасаючим *diminuendo* сприймається як знак питання перед "невідомим", "невидимим", "ірраціональним".

У третій (центральної) частині "*Consécration* (*Le Don de Sagesse*)" головний мелодичний модус інспірує григоріанська "*Alleluja"* до Свято-Троїцької меси. Її використання О. Мессіан зафіксував у партитурі: *neumes plain-chantesques.* При співставленні авторської теми "*Alleluja"* з григоріанським джерелом стає очевидним, що "монодична лінія" О. Мессіана, відтворюючи лише мелізматичний контур григоріанської "*Alleluia"*, демонструє інші інтервальні і ритмічні співвідношення.

Приклад 5. "*Alleluia",* Vers 2 з *Graduale Triplex*



Приклад 6. Тема з третьої частини "*Messe de la Pentecôte – Consécration* (*neumes plain-chantesques*)"



Тематичним зерном теми є висхідний тритон, обрамлений секстовим ходом. Подібно (хроматично) конструювалася і монодична тема з другої частини "*Offertoire"*. У "*Consécration"* контур теми варіюється при кожному новому повторенні: триразове звучання "*quasi plain-chantesques"* як "звуковий контур" [3, S. 355] літургійного ритуалу благословення Святих Дарів ("*Consécration"*) католицької меси.

Тема обрамлена двома рефренами, в основі яких Мессіан поклав індійські ритми. У першому рефрені О. Мессіан указує на ритм *Simhavikrama* (з інд. – "сила лева") – спокійний і величний, у другому – на рухомий ритм *Miçra varna* (з інд. – "змішування кольорів") [12, S. 198]. Обидва рефрени поєднані спільним тембром педальної партії (в регістровці горну). Як підкреслював автор, "обидва рефрени є «звуковими комплексами». Кожний тон має власний акорд і власний тембр. Акордові комплекси складаються з «домінантаккорду» і «резонансакорду» [...] Акорди і тембри утворюють в басовому голосі «мелодію резонансів» і «мелодію тембрів»" [12, S. 198].

Тема і обидва рефрени викладені лаконічно. Багаторазове повторення коротких, мелодично, ритмічно, темброво стабільних тем-формул створює ритуальну атмосферу таїнства обряду Євхаристії. Особлива привабливість звучання досягається тут від поєднання "ліній" і "фарб" монодичного вокалізу і "резонансної" акордики. Як вдало помітила З. Аренс, "під ірреальні кольори звучання цих стислих мелодійних формул увиразнюється строката, палаюча урочистість французьких соборів. Блукаючі мелізми красномовно таємничо свідчать про присутність Святого Духа"[11] – (переклад мій. – *А. Є.*).

[11] Das Orgelwerk Messiaens / [Ahrens Siglinde, Hans-Dieter Möller, Almut Rößler]. – Duisburg : Gilles & Franke Verlag, 1976. – S. 40.

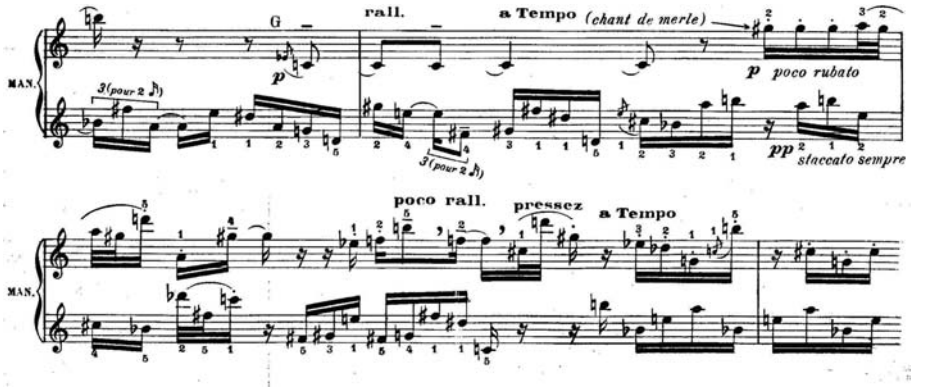
Отже, у центральному розділі "*Messe de la Pentecôte"* зведені разом структурно упорядковані звучання індійських, григоріанських джерел і голосів птахів. Через повторення цих звукописних тематичних комплексів розкривається образ нескінченної природи як божественного творіння – птахів як божественних, "небесних кур'єрів", води як "елементу, що дарує життя", джерело святості.

У четвертій частині "*Communion* (*Les oiseaux et les sources*)" О. Мессіан звернувся до феномену "ритмічних моделей природи". "Голоси природи" ("птаху"/ *oiseau*, "краплі води"/*goutte d'eau*), що фрагментарно озвучені в "*Consécration"*, в "*Communion"* стають провідним звуковим комплексом, у якому виразно кореспондують два мотивні джерела: "перший, спрямований до води, другий – до птахів. Чути то зозулю, то солов'я" [12, S. 199]. Як зазначив О. Мессіан, початкове "соло чорного дрозда наскрізно пронизане звучанням крапель води. [...] Вони падають з різної висоти [...], одноманітність мелодійного руху поєднується з нерівномірністю ритміки" [5, S. 199]. Мелодично оформленій темі "*Les oiseaux et les sources"*/"птахів і крапель джерела" композитор протиставляє гармонійну тему, в якій другий лад "обмеженої транспозиції" поєднаний з "резонансакордом" і "домінантакордом". Часова організація "*Communion"* вільніша. Ритмічні модуси довільно поєднуються один з одним, не обтяжені на цей раз математично-числовими закономірностями "ірраціональної" ритміки. Очевидно так О. Мессіан хотів наголосити реальність озвучених ним явищ. Після коротких вступних експозицій монодичного і гармонічного тематичних комплексів подано розгорнуту транскрипцію кожного з них: спочатку у вигляді вільного контрапункту, потім у вигляді регістрово різнобарвних акордових комплексів. Тут композитор прагнув інтонаційно, ритмічно й акустично імітувати в звучанні органа атмосферу природи. О. Мессіан формулював свою мету як "наближення до акустичних феноменів природи" [12, S. 199]. При відтворенні "співу птахів" і "падаючих крапель води" йдеться саме про детальну транскрипцію звуковисотних і ритмічних особливостей природних явищ природи.

У "*Messe de la Pentecôte"* сформувався характерний для пізнього О. Мессіана засіб секційного компонування стилістично або акустично гетерогенних джерел. Як відзначала К. Ернст, коли О. Мессіан, починаючи з 1950 року, став на шлях серійного мислення, передусім це зачепило його мелодичне мислення. У творах, написаних пізніше від меси, мелодика не є лінійною. Переважає вузька інтерваліка, обмежується теситура, лінії стають дрібнішими. Перевага, яку О. Мессіан починає надавати коротким акордовим групам або мотивам-імпульсам, указує на "модуляцію" категорій мелодики і гармонії у "чисту звуковисотність" [5, S. 147, 150]. Особлива пристрасть, яку пізній О. Мессіан проявив до інтерваліки (переважно тритонів і секст) показова вже на прикладі розвитку акордової теми "*Communion"* або в транскрипціях "голосів птахів".

Приклад 7. *"Communion"*, середній розділ

Приклад 8. *Communion*, тема дрозда (*chant de merle*)



Теологічне значення "*Communion"* О. Мессіан трактував у зв'язку зі старозавітною притчею про отроків пророка Данила, в якій найважливішим джерелом спасіння від вогню є очищення у хвалебному співі на славу Господу. З "Книги пророка Даниїла" О. Мессіан почерпнув важливу ідею співу як джерела божественної благодаті, що примножується. Спів трансцендентує і спрямовує земне до небесного, низ до верху, природні явища до птахів, птахів до янголів, янголів до Бога. Таке трактування "акустичних феноменів природи" відображає теологічну суть літургії як діалогічної події, фідеїстичної "*Communio"*, озвучену у співі, що здійснюється по вертикалі від людського до божественного. Формулюючи задум четвертої частини, композитор наголошував: "після причастя дуже важливим є спів трьох отроків Даниїла. Вони спокійно, без страху заходять у середину полум'я і починають співати ніби запрошують все Творіння, янголів, небесні тіла, атмосферні феномени, всіх істот, що населяють землю, разом піднестися у співі на славу Господу" [12, S. 199]. О. Мессіан розширив літургічну функцію "*Communion"* від подяки віруючого зібрання у причасті до колективного піднесення слави Творця "всього видимого і невидимого": "водні джерела, хваліть Господа, птахи небесні, хваліть Господа!"[12]. Звучання акустично розширюється в коді за допомогою повільного (*Très lent* з фр. – дуже повільно) поступового розширення крайніх регістрів органу (регістровка флейти *Piccolo 1'* и суббасу *Subbass/Bourdon 32'*). "«Висота» і «глибина» відображають безкрайній простір і таємний спокій гармонії" – акцентував О. Мессіан, порівнюючи власні асоціації гармонії з поезією Поля Елюара як «*invisible dans le silence»*/«невидимої у мовчанні»"[13].

[12] Епіграф до розділу Communion : Cantiques des trois enfants (Dan. III, 77, 80).

[13] Мається на увазі вірш XVIII – Tristesse aux flot de pierres зі збірки поезій Eluard Paul. L'Amour la poesie, Paris, 1929. Близькість сприйняттю Елюара найвиразніше проявилася у «Трьох маленьких літургіях» (Trois petites liturgies). Вербальною основою твору послужили не канонічні тексти, а поезія самого Мессіана у стилі французького поета-сюрреаліста. Як зазначав композитор, «Я хотів перенести (разом з Trois petites liturgies de la pre-sence divine і La transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christ) літургійне дійство... сакральне дійство у концертний зал як різновид хвалебної промови. Мій чудовий дар полягає у тому, щоб зміст католицької літургії винести з її кам'яних споруд назовні, перенести в інші простори, які, очевидно, ще не передбачені для такої музики, проте в яких вона врешті-решт з натхненням буде звучати. / "Ich wollte (mit den 'Trois petites liturgies de la pré-sence divine' und 'La transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ') eine liturgische Handlung vollziehen, … eine sakrale Handlung in den Konzertsaal bringen oder eine Art von Lobpreisung. Meine vorzügliche Begabung ist es, das Wesentliche der katholischen Liturgie, … aus ihrem steinernen Gebäude herausgeholt und in an-

П'яту частину "*Sortie* (*Le Vent de l'Esprit*)" О. Мессіан охарактеризував як "могутній прорив вітру", "штурм Духу, який своєї непоборною силою висоти вривається у земний простір" і приводить все у рух, "все оживляє" [12, S. 200]. У першому розділі "*Sortie"* композитор імітував "безпосереднє фізичне уявлення про штурм" [12, S. 200], у середньому - транскрибував спів жайворонків у "ритмічних комбінаціях надзвичайної строгості" [12, S. 201] як символ *Alleluja*, "символ свободи", "радості Святого Духа". Не випадково О. Мессіан знову повертається до "ірраціональної ритміки". У партитурі "*Messe de la Pentecôte"* композитор детально виписав ритмічні модуси, що звучать паралельно: один організований у порядку зменшення ритмічного ряду шістнадцятих *durées* (від 23 до 1), інший – в порядку зростання (від 4 до 25). Композитор прагнув тут одночасності у "прогресивному прискоренні і поступовому уповільненні" [12, S. 201]. Цей прийом часової організації ритму О. Мессіан запозичив з кінематографії. Це "часова лупа", яка демонструє зв'язок між провідним у кінематографії прийомом одночасного показу подій, відмінних у часі. При цьому композитор наголошував, що зазвичай "події, які планомірно прискорюються і планомірно сповільнюються, неодмінно віддаляються один від одного" [12, S. 200]. Проте при їх накладанні утворюється позачасовий ефект. Тип мелодико-ритмічного звуковедення в співі жайворонка О. Мессіан порівняв, з одного боку, з вокалізом (Vocalise), з другого, з фазами пташиного польоту ("*Vokalise unter freiem Himmel, die den Phasen des Vogelfluges folgt"*) [12, S. 200]. Інтонація співу жайворонка ніби розгойдується між двома остинато, що за задумом О. Мессіана фіксують на рівні звуковисотності нижню і верхню точки польоту жайворонка. "Між цими крайнощами, – писав О. Мессіан, – він (жайворонок) окреслює арабески, спрямовані то угору, то донизу, які схиляються до землі, потім знову здіймаються доверху». (вст. і переклад – *А. Є.*)[14].

У "*Sortie"* тематичний матеріал має всі ознаки завершальної фази меси-циклу. У першому розділі виникають ремінісценції вступної частини "*Entrée"* і монодичної теми "*Offertoire"*. Середній розділ є кульмінацією образу "птахів". О. Мессіан назвав цей розділ "хором жайворонків" / "*Choeur alouettes"* і символічно пов'язав його з таїнством присутності Святого Духа під час літургії. Кода утворює лаконічну, урочисту постлюдію, що складається з "*Intermezzo"* "резонансакордів", варіанту мотиву "*Offertoire"* "*visibles et invisibles"* і повнозвучної рапсодичної каденції на *ffff*, що розв'язується у резонансакорд, охоплюючи весь діапазон органу.

Смисловий зв'язок між розділами "*Messe de la Pentecôte"* розгортається поступово: на зміну занепокоєнню і нестійкості "*Entrée"* приходять імперсивні контрасти "*Offertoire"*, після врівноваженого "*Consécration"* слідує тиха медитація "*Communion"*. Присутність Святого Духа в ній ніби сповіщається в "голосах природи" і потім підтверджується в "*Sortie"* бурхливим вторгненням у реальність сьогодення. Після завершальної кульмінації "хору жайворонків", які співають *Alleluja* Творцю, тематичний матеріал всієї меси підсумовується.

dere Gebäude übertragen zu haben, die ganz augenscheinlich nicht für eine solche Musik vorgesehen sind, die sie aber am Ende mit Begeisterung aufgenommen haben" [8, S. 21–26].

[14] "Es ist eine Vokalise unter freiem Himmel, die den Phasen des Vogelfluges folgt. Sie scheint ständig zu schwanken zwischen den zwei Ostinati, dem unteren und dem oberen, deren eines den Boden, das andere die Decke bildet: Zwischen diesen beiden Extremen zeichnet sie Arabesken, die immer wieder die Decke berühren, und die sich dann zum Boden neigen, um wieder in die Höhe zu springen" [12, S. 201].

У цій неповторній концепції Свято-Троїцької меси – музичного втілення божественної тринітарності Мессіан-католик втілив різні ракурси споглядання, величі, краси католицького Богослужіння. Твір свідчить про досвід О. Мессіана як церковного композитора і є його індивідуальним засобом сповідання Віри як *l'éblouissement* (з фр. – засліпленість). Композитор, наслідуючи мудрість Фоми Аквінського, писав: "Бог засліплює нас через свою надмірність Істини" [11, S. 3]. Досвід християнської Віри О. Мессіана, відображений у музиці через "чарівність неможливостей", "збагнення незбагненного", "висловлювання невимовного", "бачення невидимого", втілив рух людини до Бога внаслідок недостатності на землі божественної Істини. Шлях прагнення до наповнення і засліплення нею привів пізніше О. Мессіана до створення оперної "теологічно-музичної" проповіді "*Saint François d'Assise"*. Вустами Святого Франциска церковний композитор висловив молитву Всевишньому: "Господи! Господи! [...] Музика і поезія вели мене до тебе: через відбиття, символ і недостатність Істини. Господи! [...] Освіти мене своєю присутністю! Врятуй мене, заворожи мене, наповни, засліпи мене назавжди у твоєму надлишку Істини"[15]. (вид. в пер. – *А. Є.*)

"Messe de la Pentecôte" пов'язана з цілісним Oeuvre О. Мессіана наскрізною естетичною лейтідеєю трансцендентності християнської Віри в звуковому образі *l'eblouissement*. Трансцендентальний релігійний досвід церковний композитор втілив у гармонії краси сакрального мистецтва, яку він образно порівнював з "теологічною райдугою", що висвітлює "присутність Бога в горах, океані, співі птахів, кольорах, деревах, рослинах, зірках, – у всьому, що нас оточує і веде від понять до одкровення Віри, яка панує над розумом і інтуїцією" [13, с. 6].

Святкування містерії трактується як «життя церкви», що пізнає вічність божественної Істини через ритуал. Естетика краси, святковості (*célébration*) і барвистості (*son-couleur*) богослужебного ритуалу набули у "*Messe de la Pentecôte"* значення "теологічної естетики"[16]. Зрозуміло, чому в богослужебній практиці композитор фіксував увагу в "звучанні" меси не стільки на участі зібрання віруючих у літургійному співу, не стільки на причасті церковного загалу як анамнетичної трапези "в пам'ять Христа", а на антиципації (з др.-греч. – πρόληψις, з лат. – *anticipatio* – передбачення) її трансцендентальної єдності з Христом.

Список використаної літератури

1. *Angermann K*. Die Wollust der Ordnung : Messiaens konstruktive Sinnlichkeit / Klaus Angermann // Neue Zeitschrift für Musik : [Hg. Rolf W. Stoll]. – Mainz : Schott, 1988. – № 09. – S. 15.

2. *Böhmig R*. "Les choses visibles et invisibles" : Gedanken zur *Messe de la Pentecôte* / Reimund Böhmig // Zur Orgelmusik Olivier Messiaens/2 : Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement Sankt Augustin . – Bonn : Butz, 2008. – Bd. 3. – S. 81.

[15] "Seigneur! Seigneur! Seigneur! Seigneur! Musique et Poésie m'ont conduit vers Toi: par image, par symbole, et par défaut de Vérité. Seigneur! Seigneur! Seigneur! Seigneur! Seigneur, illumine-moi de ta Présence! Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité…" ("Herr! Herr! Herr! Herr! Musik und Poesie haben mich in deine Nähe geführt: durch das Abbild, durch das Symbol und durch das F ehlen der Wahrheit. Herr! Herr! Herr! Herr! Herr, erleuchte mich durch deine Anwesenheit! Erlöse mich, mache mich trunken, blende mich für immerdar durch deine Überfülle an Wahrheit…") [13, S. 31].

[16] М. Хайнеманн досліджує у творчості Мессіана вплив неотомічної концепції Бальтазара: «теологічної естетики», у якій систематизовано поняття "краси" як "третьої трансцедентальності" після "істини" і "добра" [7, S. 28].

3. *Buwen D*. Gregorianik im Werk Olivier Messiaens / Dieter Buwen // Die Zeitschrift für Kirchenmusik : Musik und Kirche. – Kassel : Bärenreiter, 2001. – Heft 6, November / Dezember. – S. 355.

4. *Erdmann J*. Messiaens Kompositionstechnik am Beispiel der Pfingstmesse "*Messe de la Pentecôte"* / Johannes von Erdmann // Kirchenmusik im Bistum Limburg. [Hg. Andreas Großmann] : Ausgabe 1/2008. – Hadamar : Referat Kirchenmusik im Bistum Limburg, 2008. – S. 14. (S. 11–16.)

5. *Ernst K*. Der Beitrag Olivier Messiaens zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts / Karin Ernst. – Freiburg i Br. : Hochschulverl., 1980. – S. 108.

6. *Häusler J*. Musik im 20. Jahrhundert : von Schönberg zu Penderecki / Josef Häusler. – Bremen : Schünemann, 1969. – 441 S.

7. *Heinemann M*. Der Komponist als Theologe. Zu Messiaens Musikotheologie / Michael Heinemann // Zur Orgelmusik Olivier Messiaens/2 : Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement Sankt Augustin . – Bonn : Butz, 2008. – Bd. 3. – S. 28.

8. *Igelbrink C*. Die Orgelmusik Messiaens in der Liturgie / Carsten Igelbrink // Kirchenmusik im Bistum Limburg. [Hg. Andreas Großmann] : Ausgabe 1/2008. – Hadamar : Referat Kirchenmusik im Bistum Limburg, 2008. – S. 21–26.

9. *Kars Père Jean-Rodolphe*. Das Werk Olivier Messiaens und die katholische Liturgie / Père Jean-Rodolphe Kars // Olivier Messiaen la cité céleste – das himmlische Jerusalem; über Leben und Werk des französischen Komponisten : [Hg. Thomas Daniel Schlee, Dietrich Kämper]. – Köln : Wienand, 1998. – S. 19.

10. *Keym S*. "vitral sonore" und "passage musical". Zu der französischen Tradition der romantischen Metaphysik der Musik und ihrem Einfluss auf Olivier Messiaen / Stefan Keym // Das Licht des Himmels und der Brunnen der Geschichte. Festschrift Volker Bräutigam : [Hg. Franziska Seils, Michael F. Runowski] : [wiss. Beiträge]. – Beeskow : Ortus-Musikverl., 2004. – S. 55–79.

11. *Messiaen O*. Conférence de Notre Dame : La musique sacrée : Conférence prononcée le 4 décembre 1977 à Notre-Dame de Paris / Olivier Messiaen. – Paris : Leduc, 1978. – S. 3.

12. *Messiaen O*. Die Einführungstexte Messiaens : Pfingstmesse [Red. u. Übers. M. Heinemann]: / Olivier Messiaen // Zur Orgelmusik Olivier Messiaens/2 : Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement Sankt Augustin : Bonn : Butz, 2008. – Bd. 2. – S. 195.

13. *Messiaen O*. Saint François d'Assise : Oper in 3 Akten und 8 Bildern ; Libretto [deutsche Übersetzung]. – Paris : Leduc, 1983. – S. 31.

14. *Messiaen O*. Technik meiner musikalischen Sprache (Technique de mon langage musical, dt.) [Vol. 1, 2] : [Übers. Von Sieglinde Ahrens] / Olivier Messiaen. – Paris : Leduc, 1922. – Vol. 2. – S. 31.

15. *Meischein B*. Ein Theologie mit Sinn für das Theatralische / Burkhard Meischein // Zur Orgelmusik Olivier Messiaens / 2 : Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement Sankt Augustin . – Bonn : Butz, 2008. – Bd 3. – S. 13–20. – (Studien zur Orgelmusik).

16. *Overath J*. Liturgie und Kirchenmusik im Sinne der Konstitution des II. Vatikanischen Konzils über die Heilige Liturgie / Johannes Overath // Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : Musica Sacra / 84. – Regensburg, Kassel, Bonn [u.a.] : Bärenreiter, 1964. – S. 194.

17. *Papst Pius X*. Motu proprio de Musica sacra "Inter pastoralis officii sollicitudines" (ital. "Tra le sollecitudini") / Papst Pius X // Dokumente zur Kirchenmusik : Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes : [Hg. Meyer Hans Bernhard, Dt. Übersetzung Rudolf Pacik]. – Regensburg : Pustet, 1981. – S. 23–34.

18. *Pieper J*. Muße und Kult / Josef Pieper. – München : Kösel, 2007. – 141 S.

19. *Seidel E*. Liturgische Musik, religiöse Musik und Olivier Messiaens Musik des Farbklangs / Elmar Seidel // Kirchenmusikalisches Jahrbuch (KmJb) / 91: [wiss. Beiträge]. – Paderborn : Schöningh, 2007. – S. 165.

20. *Thissen P*. Katholizismus – Autonome Kunst – Avantgarde / Jacques Maritain und Olivier Messiaen // Zur Orgelmusik Olivier Messiaens/ 2 : Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement Sankt Augustin : [Hg. Hermann J. Busch, Michael Heinemann]. – Bonn : Butz, 2008. – Bd. 3. – S. 74.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

OLIVIER MESSIAEN, MESSE DE LA PENTECÔTE

Adelina YEFIMENKO

Philosophy of Arts Department,
Ivan Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008,
e-mail: adelina11@yandex.ua

"Messe de la Pentecôte" is examined as an individual shape of the Catholic Trinity service. It deals with Messiaen's specific concept of "theological" music as "grumbling of the universe". Messiaen's use of the irrational rhythms, quasi-Gregorian homophonic chant, Resonant-Chords, transcription of the birds' songs reflects manifold variations of Messiaens leading idea of "l'eblouissement" as a reflection of the transcendent religious experience of the Catholic church composer.

The text deals with the investigation of a dilemma in the church music after the Second Vaticanum, specified in Messiaen's *Musique liturgique*: How did the courageous innovator and Inspirator of modern musical systems and synaesthetic visual sound experiments harmonise with the loyal servant of the cultus and the practising Catholics as well. For Messiaen the rite integrated in his liturgical services was split into an epiphanic and an explaining level. In their interaction Messiaen has discovered the law of the exemplary church unison. The organ mass "*Messe de la Pentecôte"* (1949–1950) served as an example of the consideration of the balance between the set of rules and Messiaen's individual style.

Primarily, the interest is directed upon the origin of the "*Messe de la Pentecôte"*. After its completion it was not planned to perform the premiere as a musical piece. Messiaen also refused its concert rehearsal. He created the *Proprium* of the Catholic *Missa sine populo* in which his improvisatory and compositional experience created the *Silent Mass* service.

After the Second Vaticanum the *Missa sine populo* was restricted for the holy service. Messiaen was opponent to liturgical simplifications. For the composer the participation of the believers in the service was not only a common singing together with the *Schola* but also as common listening

to the prayer. He also stressed that the participation of the people in the service is active, also if the liturgical art serves theologically as well as aesthetically for the perception of the faith.

Messiaen presented the ideal musical shape of the Mass as a consequent alternating between Gregorian chant and organ improvisations. In this article the use of the Gregorian chant in Messiaen's work is described. The composer has left important hints and remarks in the score that serve to recognize which Gregorian source he exactly uses. Besides, he encrypts the Gregorian melodies and stresses that Gregorian chant is the inexhaustible source of the confidential expressive music. The composer integrates the organ improvisations as *les décors instrumentaux*, *vitrail sonore*, *passage musical*, *visual impression, acoustic events* into the composition of the mass rite.

O. Messiaen used his notes as a starting point for compositional impulses in the score of the "*Messe de la Pentecôte"*. The compositional parts of the "*Missa Proprium"* in the "*Messe de la Pentecôte"* performed by the organ have concrete functions mentioned in the notes and related explicitely to the holy service. In addition, the composer does not deal with canonical (philosophical, religious, aesthetic) details. He uses quotations from the Old Testament, from Greek poetry to Indian rhythms among other things. In this originates the composer's personal concept of time that is given by transcriptions of the birds' songs and own modes. Each of five sentences of the "*Messe de la Pentecôte"* begins with a short epigraph from biblical texts. Literally and musically Messiaen summarises in the Mass own images of theological aspects of the Trinity.

The interpretation of the acoustic phenomena of the nature is perceived in *Messe de la Pentecôte* as a theological reflexion. The service is looked as dialogic events, as communio fidei, as a set of the divine-human vertical to music. Also Messiaen realises the relation of horizontal (melodic and rhythmical) and vertical (harmonious) parameters of the musical language rationally compositionally. In the *Messe de la Pentecôte* Messiaen reached a turning point from tonal and modal thinking to the dodecaphonic and the atonal.

The aesthetics of the beauty, the festivity (*célébration*) and the richness of colours (*son couleur*) have acquired in the *Messe de la Pentecôte* a kind of the theological aesthetics. Finally, the compoers's understanding of the musical settting of the liturgy is summarised with relation to the holy service: In the *participatio populi actuosa* it is nor the congretional singing neither the Communio of the municipality as an *Anamneses* "to the Christ's memory", but the *Anticipation* of the transcendental unity with Christ.

Keywords: Messe, Catholic Triniti service, church composer, Messiaen.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 34–47
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 34–47

УДК 787.5 (477-87=161.2) “19/20”

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ ЯК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН XX – початку XXI століть

Віолетта ДУТЧАК

Кафедра народних інструментів і музичного фольклору,
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76018,
тел.: 066-19-33-266; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net

Узагальнено основні аспекти бандурного мистецтва українського зарубіжжя в часовому обширі XX – початку XXI століть. Визначено специфіку цього мистецького напряму, що представлена хронологічним, просторово-географічним, соціокультурним, компаративним, органологічним, виконавським, композиторським, освітньо-педагогічним та методичним, суспільно-комунікативним рівнями. Виокремлено індивідуальні й колективні здобутки бандуристів у композиторській і виконавській творчості, діяльність майстрів діаспори, функціонування бандурних товариств, осередків, шкіл.

Охарактеризовано вдосконалення бандурного інструментарію в діаспорі, узагальнено первинні й похідні характеристики, стабільні та мобільні елементи конструкції бандури.

Виявлено, що діяльність композиторів зарубіжжя зорієнтована як на вдосконалення і модифікацію традиційних кобзарських жанрів, так і на пошук різних форм синтезу їх ознак з інноваційними засадами сучасної академічної творчості, що забезпечує художнє зростання виконавців, активізує концертну практику, розширює межі співпраці українських бандуристів у світі.

Ключові слова: бандура, бандурне мистецтво, українська діаспора, композиторська творчість, виконавство, конструкція бандури, міжкультурна взаємодія.

Бандурне мистецтво, як давній вид професійної народної творчості українців, у XX столітті отримало нові вектори розвитку, визначені не лише змінами іманентних ознак інструментарію, жанрово-стильових пріоритетів, умов освіти, форм виконавства, але й просторовими межами – поширенням цього виду мистецтва поза Україною. Нові соціально-політичні та культурні умови в Україні, специфіка культуротворення в інших державах світу своєю чергою забезпечили динаміку розвитку бандурного мистецтва, що позначилося на багатьох рівнях: конструктивно-органологічному, культурно-мистецькому, комунікативному тощо.

Творчість представників української діаспори на радянських теренах довгий час перебувала під негласним табу або висвітлювалася однобічно, категорично відірвано від загальноукраїнських процесів, без належної об’єктивності та врахування особливостей соціокультурного життя еміграції. Проголошення незалежності держави, налагодження щільних творчих і наукових контактів із

© Віолетта Дутчак, 2015

зарубіжжям, видання в останні роки численної літератури, повернення в Україну з-за кордону багатьох культурних цінностей (артефактів, раритетів, архівних та особових фондів) допомогли скласти сукупну картину діяльності українських митців діаспори, сформувати об'єктивний погляд музикознавців і культурологів на українське зарубіжжя.

Загалом, про мистецькі здобутки української діаспори залишили власні узагальнення також історики та музикознавці діаспори – Мирослав Антонович, Василь Витвицький, Марія Дитиняк, Зіновій Лисько, Симон Наріжний, Мирослав Семчишин, Антін Рудницький та ін.

Специфіку розвитку народно-інструментального мистецтва, яке в XX столітті стало невід'ємною складовою академічної музичної культури, розглядають науковці України та Росії – Дмитро Варламов, Микола Давидов, Михайло Імханицький та ін.

Однак на сьогодні відчутною стає потреба узагальнюючого осмислення феномену бандурного мистецтва українського зарубіжжя у часово-просторовому обширі, що, функціонуючи в умовах іноетнічного середовища, за своєю сутністю зберігає національну прикметність і забезпечує не лише тяглість кобзарської традиції, але й перспективність її подальшого розвитку. Звідси, **мета статті** – дослідження специфіки функціонування та динаміки розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя в XX – початку XXI століть. Відповідно вирішуються основні з**авдання:** провести комплексний аналіз джерелознавчої бази бандурного мистецтва діаспори та визначити специфіку його дослідження як явища; здійснити хронотопну диференціацію та періодизацію розвитку бандурного мистецтва за кордоном; дослідити взаємодію традиційного і нового в авторській творчості бандуристів діаспори (композиторів і виконавців); реконструювати загальну картину освіти бандуристів діаспори XX століття довести результативність співдії бандурного мистецтва України та зарубіжжя як засобу збереження і примноження духовних цінностей нації.

Наукові та науково-популярні роботи бандуристів і музикознавців діаспори, стосовні дослідження кобзарства як історичного явища, особливого національного і культурно-духовного феномену українців, порівняно нечисленні, нерівнозначні за обсягом і повнотою викладу, розпорошені в часових параметрах XX століття.

У *довідковій (енциклопедичній) літературі* вміщені статті, присвячені як загальним історико-музикознавчим питанням, у тім числі народному інструментарію, думам, кобзарству, так і персоналіям діячів музичної культури діаспори, серед яких автори музики для бандури і виконавці-бандуристи ("Композитори України та української діаспори" Антона Мухи [40], "Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник" Марії Дитиняк [8], "Енциклопедія українознавства" Володимира Кубійовича і Зенона Кузелі [22], "Енциклопедія Української Діяспори" [23], Енциклопедія сучасної України [21], Українська Музична енциклопедія [68], регіональні енциклопедичні видання (Тернополя, Львова, Полтави, Івано-Франківська), бібліографічні "Труды русской, украинской и белорусской эмиграции, изданные в Чехословакии в 1918−1945 гг." [81] та ін.

Найвагомішими серед бандурної літератури діаспори є науково-аналітичні джерела, що досліджують окремі факти розвитку кобзарства на різних історичних етапах, у тім числі в еміграції (Антіна Рудницького [56], Василя Витвицького [2], Володимира Маруняка [38; 39], Симона Наріжного [41; 42], Володимира Сидоренка [58], Андрія Горняткевича [3], Ганни Карась [28] та ін.). Праці

бандуристів-виконавців, які найбільш інформативно насичені, торкаються як педагогічно-методичних і репертуарних проблем, так і питань історії побутування, репертуару, органології: "Кобза та кобзарі" Василя Ємця (Берлін, 1923) [24–26], "Кобза і бандура" Павла Конопленка-Запорожця (Вінніпеґ, 1963) [33; 34], рукописи особового архіву Семена Ластовича-Чулівського (Мюнхен, 1954–1966) [35].

Особливо варто відзначити монографію "Живі струни" Уласа Самчука (Детройт, 1976) [57] – ґрунтовне дослідження про історію діяльності відомого діаспорного колективу Капели бандуристів імені Т. Шевченка (США), що об'єднує ознаки літературної публіцистики, культурології та музикознавства. Робота У. Самчука вирізняється комплексним підходом до висвітлення матеріалу, охоплює широкий спектр питань історії, культури, естетики, творчості, виконавства [9].

Серед *мемуарної літератури* бандуристів і співаків, виданих у діаспорі та Україні, окремої уваги заслуговують ювілейні видання, присвячені видатним особистостям: Василю Ємцю "У золоте 50-річчя служби Україні" (США, 1961) [24], Григорію Китастому "Збірник на пошану у 70-річчя з дня народження" (США, 1980) [27], Йосипу Гошуляку "І свого не цурайтесь" (1995) [4], "Орав свій переліг" (2012) [51], Ярославу Паньківу "Рімінський ансамбль «Бурлака» в моїй пам'яті" (1998) [54], «Від Бистриці до Темзи" Володимира Луціва (1999) [36]. У цих виданнях поряд із аналізом творчих досягнень митців, вміщено невеликі історичні розвідки про минуле і сучасне бандурного мистецтва, специфіку його функціонування в Україні та за кордоном.

Важливим джерелознавчим підґрунтям для узагальнення мистецьких процесів, зокрема, бандурних, у середовищі української діаспори XX століття є *україномовна періодика*: журнал "Тризуб" 1925–1940 років (Париж, Франція) [17], журнали "Екран" (Чикаґо, США, 1961–1992 рр.), "Нові Дні", "Молода Україна", музичний часопис "Вісті", суспільно-політичний і науково-літературний місячник "Визвольний шлях" (Нью-Йорк, США), газети "Свобода" (США) [53], "Українські вісті" (Новий Ульм, Німеччина), "Християнський голос" (Мюнхен, Німеччина), "Вільна думка" (Сідней, Австралія), "Українська думка" (Лондон, Великобританія), "Українське слово" (Варшава, Польща) та багатьох інших, що відіграла значну роль у конкретних віддзеркаленнях реалій розвитку бандурного мистецтва діаспори.

Різні аспекти історії та виконавського мистецтва бандуристів України і діаспори завжди були пріоритетними на сторінках фахових часописів навчальних центрів кобзарства зарубіжжя. Це, зокрема, видання "Бандурист" (Австралія), "Кобзарський листок", а також журнал "Бандура" (США) – музично-літературний журнал, який від 1972 року видавала "Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорку" (США) – єдине тематично спрямоване видання для бандуристів, що впродовж майже 30 років функціонувало за кордоном, і стало важливим джерелом інформації про концертно-виконавську та навчально-методичну діяльність бандуристів діаспори [19].

Англомовні джерела вивчення бандурного мистецтва представлені роботами Наталії Кононенко [73], В. Мішалова [75–80], А. Горняткевича (Канада) [71; 72], В. Луціва (Велика Британія) [74], численними публікаціями газети "Ukrainian Weekly" (США) [52]. Серед *іншомовних видань* переважають інформаційні повідомлення в періодиці та коментарі до перекладів видань епічного репертуару бандуристів.

Своєрідною специфікою вирізнялося побутування бандури на теренах Кубані – регіону, що історично став географічним ареалом проживання та культурним

середовищем для української етноспільноти від кінця XVIII століття. Джерелам і особливостям розвитку кобзарства цього регіону присвячені окремі наукові публікації Н. Супрун-Яремко, зокрема, розділ її монографії "Українці Кубані та їх пісні" (2005) [67], дослідження відомого бандуриста і популяризатора бандури в Криму та на Кубані О. Нирка [43], де проаналізовані інструментарій та репертуар окремих виконавців, тяглість кобзарської традиції на Кубані.

Певні аспекти розвитку українського бандурного мистецтва за кордоном (зокрема, педагогічні та методичні) розглядає також О. Ваврик у своїй монографії "Кобзарські школи в Україні" (2006) [1].

В останні роки вийшло друком багато вітчизняних видань (переважно нотних і методичних), пов'язаних із персоналіями бандуристів діаспори. Наприклад, "Кобзарський підручник" [70] та збірник "Кобза" [69] Зіновія Штокалка, нотні репертуарні збірники Григорія Китастого [29–32], Йосипа Гошуляка [55], Ольги Герасименко [59–65], Юрія Олійника [44–50] та інших, дослідження Степана Максимюка "З історії українського звукозапису та дискографії" [37].

Джерелознавчу базу суттєво доповнюють й *Інтернет-сторінки* про мистецьку діяльність бандуристів українського зарубіжжя − колективів, шкіл, окремих виконавців, громадських організацій та фундацій [14].

Джерелознавчий аналіз основних музикознавчих, культурологічних, історичних та філософських робіт засвідчив певні напрацювання в напрямах узагальнення діяльності митців українського зарубіжжя XX століття, звернення до проблеми розвитку бандурного мистецтва за кордоном як предмета окремого вивчення. Бандурне мистецтво стало рівноцінним чинником формування багатогранної української музичної культури, невід'ємними складовими якої є духовні та матеріальні досягнення материкової та діаспорної України. В розглянутий період XX – початку XXI століть на ґрунті тяглості національних ідейно-естетичних позицій та традицій народно-інструментального музикування була сформована сукупна мистецька концепція, що визначила однозначну сутність бандурного мистецтва у світі як репрезентанта саме української музики, інструментарію, виконавських форм.

Формування центрів компактного проживання українського етносу в діаспорі відбувалася впродовж тривалого періоду бездержавності України, складних економічних і суспільно-політичних умов життя її західного та східного регіонів, системного панування радянської ідеології, спрямованої на викорінення національних інтересів. Відмінності у функціонуванні бандурного мистецтва за кордоном зумовлені часово-хронологічними, просторово-географічними, соціокультурними та економічно-політичними чинниками розвитку різних країн, де функціонували бандурні осередки.

Часово-хронологічний рівень дає підстави вирізнити в історії розвитку кобзарства за межами України таку хронотопну періодизацію. Перший період – початок століття (до 20-х років), коли презентація бандури відбувається в межах вільного пересування українських митців територіями колишньої Російської імперії та Речі Посполитої. Другий період – 20–30-ті роки, коли у середовищі українців-емігрантів першої хвилі знаходимо лише поодинокі факти про бандуристів та фахові товариства. Наступний, третій період – 40–50-ті роки, впродовж якого до Європи, Америки, Австралії прибуває нова хвиля післявоєнної еміграції, починається активне впровадження бандури в мистецький побут українців, створення

колективів та майстерень з виготовлення інструментів. Закріплення здобутків цього періоду відбувається у наступні 60–80-ті роки, коли в основних географічних ареалах проживання українців формуються потужні провідні мистецькі осередки бандуристів, втілюється в життя скоординована програма організації навчальних кобзарських курсів для молоді в українських таборах Європи та Америки, створюється новий оригінальний репертуар, активізується концертна діяльність окремих виконавців та ансамблів. З кінця 80 – початку 90-х років розпочинається четвертий, сучасний період розвитку бандурного мистецтва діаспори, зумовлений після проголошення незалежності нашої держави налагодженням щільних зв'язків усіх українців світу й співпрацею бандуристів діаспори та материкової України, об'єднанням зусиль усіх бандуристів у проведенні спільних конкурсів та фестивалів, гастрольних подорожей тощо.

Вивчення *просторово-географічного рівня* засвідчує динаміку поширення впродовж XX століття бандурних осередків у різних країнах світу. Географія країн, де функціонували бандурні осередки, зумовлювалася політичними чинниками та особливостями напрямів еміграційних хвиль протягом XX століття, а також соціальним статусом та інтелектуальним рівнем емігрантів. Отже, I період трудової еміграції, переважно селян та дрібних ремісників з терен Галичини, спрямований переважно до Америки (Канади, США), не дає поштовху для розвитку музичних осередків, у тім числі бандурних. Окремі зафіксовані історично "спалахи" навчання та виконавства бандуристів у Росії (Москва, Петербург, Катеринодар) цього періоду можна визначити як активізацію діяльності інтелігенції у справі популяризації музичної культури серед еміграційних кіл та в середовищі українських етноісторичних спільнот Російської імперії.

Друга еміграційна хвиля (після I світової війни), що була спрямована переважно до європейських країн – Польщі, Німеччини, Чехо-Словаччини, Франції – за своїм соціальним статусом була інтелектуально вищою, а наявність в її рядах національно свідомої студентської молоді сприяла появі перших структурованих організацій, товариств, осередків, видавничої діяльності. До цього періоду відносимо також первісне поширення бандури за океаном (США, Канада).

Третя еміграційна хвиля фіксує стрімку активізацію бандурного мистецтва – після Другої світової війни в Євразії (Польща, Німеччина, Італія, Франція, Великобританія, Китай), Америці (США, Канада), Австралії, а також у Росії (внаслідок штучного переселення і виселення українців за Урал, на Далекий Схід, до Сибіру).

Для четвертого періоду, внаслідок нового притоку емігрантів з України, чому сприяли демократичні зміни в країні, характерним стає перерозподіл питомої ваги концентрації українців у зарубіжжі – активізація діяльності традиційних центрів, зокрема в Америці (США, Канада) та Європі (Польща, Німеччина), асиміляція та згасання окремих осередків (Росія), створення нових (Франція). Сьогодні в середовищі нових емігрантів спостерігається відродження інтересу до бандурного музикування як у спеціалізованих навчальних закладах, так і в загальноосвітніх (Італія, Португалія, Угорщина, Казахстан та ін.).

Соціокультурний і політичний рівень виявляє залежність діяльності бандурних осередків від загальної кількості сукупного поселення емігрантів, законодавчою базою країн їх проживання, особливостями їхніх політичних та економічних прав, що зумовлює специфіку їх гуртування, забезпечення потреб, у тім числі мовно-

культурних, а відповідно можливості для мистецьких потреб самореалізації. Усе це впливає не лише на щільність консервації етнічних традицій, зокрема й музичних, але й на міру їх відкритості до інновацій [11].

Порівняльний (компаративний) рівень розвитку бандурного мистецтва у діахронних та синхронних паралелях Україна/діаспора має власні загальні і специфічні параметри, такі як *уклад функціонування* (державно регламентований чи на засадах ентузіазму, професійні чи аматорські ознаки розвитку); *структурування мистецького напряму* (діяльність земляцтв, товариств, спілок, об'єднань, концертних організацій для сольних та колективних форм виконавства); *репертуарні особливості* (збереження традиційного спектру вокально-інструментального репертуару, епічних жанрів, переважання інструментальних в академічній творчості); *інструментарій* (домінування чернігівського чи харківського типів інструментарію, відповідних прийомів гри та штрихів, репертуару); *форми і види виконавства* (перевага сольних чи ансамблевих форм, інструментальних чи вокально-інструментальних видів); *навчально-методичне забезпечення* (видання підручників та шкіл гри, репертуарних збірників); *наявність фахових видань і, наукової бази.*

На *органологічному рівні* спостерігаємо формування специфіки бандурного інструментарію в діаспорі, засади його поширення та конструктивного удосконалення [18]. Бандурний інструментарій характеризується крізь призму дуальності: діатоніка/хроматика, чернігівський/харківський способи гри, концертні сольні/оркестрові типи, традиційність/новаційність. Узагальнено первинні і похідні характеристики, стабільні та мобільні елементи бандурної номенклатури майстрів бандури зарубіжжя порівняно з аналогічними в Україні. Серед первинних характеристик: діатоніка, симетрія форми, опуклий корпус, невелика кількість струн (переважно грифових з додатком приструнків), віялоподібне (радіальне розміщення струн), щипок як провідний прийом гри. Похідні характеристики зумовлені як суто національними засадами пошуків майстрів, так і впливом найпоширеніших європейських і азійських щипкових хордофонів (розширення діапазону і модифікація строїв на основі діатоніки та хроматики, зміна співвідношення басів та приструнків в сторону останніх, асиметрія форми, зміни нижньої деки корпусу – з опуклої на плоску, впровадження механічної системи перемикання тональностей – тотального та індивідуального типів, пошуки новітніх матеріалів для струн та корпусу, розширення кола прийомів гри та штрихів та ін.).

Стабільні елементи охоплюють: базову діатоніку, асиметричну форму, фіксовані пропорції розмірів деки і грифа, наявність резонаторного отвору, чітке співвідношення кількості струн басів та приструнків. До мобільних елементів належать: ладовий стрій і система тонального перемикання (хроматика, штучна діатоніка, "кобзарські лади"), величина інструмента (параметри форми), розташування струн (від віялоподібного до паралелізму, варіантність відстані між струнами), розташування та форма резонаторного отвору, матеріал (дерево, метал, пластик), декорування інструмента.

Майстри бандур українського зарубіжжя (С. Ластович-Чулівський, В. Ємець, брати О. і П. Гончаренки, В. Гляд, В. Вецал, К. Блум та інші) не лише забезпечили збереження харківського типу інструментарію з його технічними характеристиками та виконавськими можливостями, який свого часу в Україні запропонував ще Г. Хоткевич, але й визначили новий підхід до хроматизації інструмента, його строю та форми, що виявило автономію конструкції бандури [12].

На *виконавському рівні* на матеріалі аналізу побутування бандури в зарубіжжі, запропоновано жанрову (інструментальна та вокально-інструментальна), формотворчу (сольна та ансамблева), видову (мандрівна та концертно-академічна), типологічну (однотемброва та мішана) класифікацію. Тембр бандури у поєднанні з голосом виступає унікальною домінантною ознакою української національної музики в світі – "етнічним звукоідеалом". Виконавські тенденції бандурного мистецтва діаспори є уособленням засад спадкоємності у збереженні національних традицій регіональних шкіл, зокрема у кобзарських та академічних стилях (автентичному традиційному, професійному академічному, фольклорно-аматорському, авангардному), орієнтації на автентичний кобзарський і сучасний концертний репертуар [10].

Важливим чинником збереження виконавських традицій бандуристів у середовищі українського зарубіжжя слугував *звукозапис*. Поступове вдосконалення техніки звукозапису сприяло довговічності фіксації зразків бандурного виконавства (стилістики, домінуючих жанрів, особливостей репертуару на різних історичних етапах). Аналіз звукозаписів бандуристів української діаспори впродовж XX століття дає підстави визначити їх як своєрідне дзеркало поширення форм і жанрів виконавства: чоловічого, жіночого, мішаного; сольного – вокально-інструментального чи інструментального; ансамблевого – камерних (дуети, тріо, квартети) та великих форм (капели); акомпануючого (комбінованого). Окрім того звукозаписи зберегли своєрідність не лише виконавського стилю, манери співу та гри, але й рівень технічного володіння інструментами, голосом, декламацією, артистичними даними. Формування яскраво виражених рис стилів виконавства, що проявилося у підборі репертуару, виявили їх спрямованість як на внутрішні ознаки кобзарської гри та співу (національні), так і на зовнішні (інонаціональне, неукраїнське мистецьке оточення) [13]. Динаміка звукозаписної діяльності бандуристів діаспори засвідчила тенденцію до загальної професіоналізації бандурного мистецтва в зарубіжжі.

Композиторський рівень реалізувався у різножанровій площині авторських інструментальних творів (концерт, соната, сюїта, варіації, п'єса), вокально-інструментальних та інструментальних обробок й аранжувань, представлений доробком виконавців-бандуристів В. Ємця, М. Теліги, П. Конопленко-Запорожця, Л. Гайдамаки, В. Луціва, З. Штокалка, С. Ластовича-Чулівського, П. Деряжного, В. Мішалова, диригентів Г. Китастого, В. Божика, Г. Назаренка, Р. Левицького, П. Потапенка, Г. Бажула), професійних композиторів Ю. Китастого, О. Герасименко, Ю. Олійника, Р. Явної, Ю. Петлюри та інших. Творчість бандуристів діаспори є переважно вокально-інструментального ансамблевого спрямування (духовні композиції, обробки народних пісень, компонування масштабних наскрізних вокально-інструментальних композицій). Сольна творчість орієнтована на традиційні жанри кобзарства (думи, билини, історичні пісні, паралітургічні твори) та інструментальні композиції для удосконаленого хроматичного інструментарію. Композиторська діяльність у діаспорі забезпечила професійний технічне та художнє зростання виконавців, внутрішні напрацювання, в тім числі новаторські, в навчально-освітній та концертній практиці бандуристів зарубіжжя, розширила межі співпраці українських бандуристів у світі.

Аналізуючи композиторський доробок для бандури авторів української діаспори можна відзначити як еволюцію внутрішню (в межах творчого зростання кожного

композитора), так і загальну тенденцію вдосконалення традиційних і закріплення нових жанрів, їх модифікації, ускладнення музичної мови, пошук нових тембрових рішень тощо [15].

Освітньо-педагогічний та методичний рівень виявляє перманентну діяльність розгалуженої системи бандурних навчальних осередків різного рівня (цикли практичних лекцій, школи, табори, курси) під егідою як провідних концертних колективів, так і громадських та церковних організацій. Методика гри на бандурі в діаспорі переважно ґрунтувалася на харківському способі гри, представленою в Україні ще Г. Хоткевичем та продовженою на еміграції його учнями (Г. Бажула, Л. Гайдамаки), а також авторськими синтезованими методиками – С. Ластовича-Чулівського, Г. Назаренка, В. Мішалова, Ю. Китастого та іншими [16].

Яскраві досягнення в бандурному мистецтві діаспори визначає доробок *окремих митців* – виконавців, педагогів, композиторів, пропагандистів кобзарства. Завдяки домінантним національно-виховним механізмам в середовищі української еміграції мистецький процес освіти, творчості, виконавства бандуристів не переривався на жодній зі своїх історично-хронологічних стадій .

В умовах ідеологічних протиріч ХХ століття бандурне мистецтво в українському зарубіжжі, на противагу материковій частині України, заповнило існуючі прогалини національно-визначеного репертуару, уможливило збереження харківського способу гри на бандурі, відповідного інструментарію та репертуару, виповнило процес відродження і культивування традицій епічного музикування.

Суспільно-комунікативний рівень дослідження мистецтва бандуристів українського зарубіжжя впродовж ХХ століття засвідчив розмаїття змістових форм: видання наукової, методичної та репертуарної літератури, фахової періодики, концертної та фестивальної практики, організацію наукових конференцій, радіо- та телепрограм, створення веб-сторінок та веб-форумів бандуристів світу, що були і залишаються не лише способами спілкування та популяризації бандури в діаспорі, але потужними каталізаторами прискорення аналогічних процесів в Україні.

Консервація кобзарської традиції в зарубіжжі стосувалася, першочергово, духовної ролі її представників як носіїв національної мови, релігії, культури та естетики (інструментальної та вокальної), а також специфічних ознак цього мистецького напряму – мандрівного характеру виконавства, методично-репертуарних засад харківської школи, сольного ігрового епічного стилю. *Трансформацію* традиції кобзарства за кордоном визначили загальна академізація освіти та виконавства, домінуючі тенденції удосконалення інструментарію бандуристів (хроматизація та індивідуальна система тонального перемикання), поява нових концертно-сценічних жанрів та форм (ансамблевих і сольних), а також прискорення входження бандури до світового концертного музичного співтовариства.

Саме поза межами України в діаспорі вперше були опубліковані підручники гри на бандурі (Г. Хоткевича, 1909; В. Шевченка, 1913), нотний репертуарний збірник (“Наша пісня”, Прага, 1926), започаткувалися навчальні курси гри на бандурі (Катеринодар, Кубань, 1913; Москва, 1913, Прага-Подєбради, 1926–1927), утвердилася сольна та ансамблева концертно-академічна форма виконавства (творчість В. Ємця, М. Теліги, кубанських колективів 20–30-х років), організаційні структури (товариство “Кобзар”, Москва, 1913; товариство “Кобзар”, Прага, 1923), ініціювалися та реалізувалися звукозаписи епічно-пісенного та інструментального концертного репертуару бандуристів, що суттєво випереджувало аналогічні процеси на материковій Україні.

Свідченням посилення інтересу до бандурного мистецтва в сучасній діаспорі є висока оцінка діяльності його представників у незалежній Українській державі: присвоєння високих звань – Героя України Григорію Китастому (США); заслуженого артиста України Віктору Мішалову (Канада), Ользі Герасименко (США), Вірі Зелінській (Канада), Володимиру Моті (Канада); нагородження орденами "За заслуги" Володимира Луціва (Великобританія), Юрія Олійника (США), Віктора Мішалова (Канада), присудження Національної премії України імені Тараса Шевченка Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США).

Значні творчо-виконавські здобутки бандуристів діаспори, їх досягнення у суспільно-громадській, педагогічній, видавничій справах виокремили бандурне мистецтво українського зарубіжжя у важливий мистецький напрям, що значною мірою уможливив збереження і розвиток давніх кобзарських традицій та новаційних засад творчості, сприяв критичному й об'єктивному висвітленню проблем сучасного кобзарства в наукових дослідженнях та періодиці. Бандурне мистецтво зарубіжжя актуалізувало культурний діалог України та держав зарубіжжя, суттєво вплинуло на їх зближення, спільні пошуки нових шляхів розвитку цього виду творчості.

Особливості результатів діяльності бандуристів діаспори, позначені прагненням до збереження традиційних національних засад і паралельним пошукам якісно нових стилетворчих принципів, співзвучних новим ідеям та тенденціям естетичних і художніх віянь часу на європейському та американському континентах, що дали змогу бандурному мистецтву українського зарубіжжя стати потужним чинником протидії асиміляційним та глобалізаційним процесам XX – початку XXI століть.

Список використаної літератури

1. *Ваврик О.* Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.

2. *Витвицький В.* За океаном : збірник статей / В. Витвицький ; редактор-упорядник Ю. Ясиновський. – Львів : Львівська організація Спілки композиторів України, 1996. –132 с.

3. *Витвицький В.* Музикознавчі праці. Публіцистика. / В. Витвицький ; упорядник Любомир Лехник. – Львів : Сполом, 2003. – 400 с.

4. *Горняткевич А.* Кобзарська слава Зіновія Штокалка / А. Горняткевич // Народна творчість та етнографія. – 1994. – №5–6. – С. 70–72.

5. *Горняткевич А.* Кобзарське мистецтво Григорія Китастого / А. Горняткевич // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 5–6. – С. 9–12.

6. *Горняткевич А.* Ще про одну кобзу / А. Горняткевич // Бандура. – 2001. – №75. – С. 52.

7. *Гошуляк Й.* Й свого не цурайтесь (Спогади, листування, матеріали) / Йосип Гошуляк. – Львів : Каменяр, 1995. – 590 с.

8. *Дитиняк М.* Українські композитори : Біо-бібліографічний довідник / М. Дитиняк. – Едмонтон, 1986. – 160 с.

9. *Дутчак В. Г.* "Живі струни" Уласа Самчука – бандурне мистецтво в історичному розрізі / В. Г. Дутчак // Наукові записки. – Тернопіль ; К. – 2005. – С. 102–108. (Серія "Мистецтвознавство" ; №1(13)).

10. *Дутчак В. Г.* Бандурне мистецтво діаспори. Проблеми виконавства / В. Г. Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 22–29.

11. *Дутчак В. Г.* Бандурне мистецтво українського зарубіжжя крізь призму теорії традиції / В. Г. Дутчак // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – Вип. 5 – С. 173–184.

12. *Дутчак В. Г.* Збереження і розвиток регіональних традицій кобзарського інструментарію в українському зарубіжжі (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) / В. Г. Дутчак // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету : у 2-х т. Т. 1.– Рівне : РДГУ, 2011. – Вип. 17. – С. 230–234.

13. *Дутчак В. Г.* Звукозаписи епічного репертуару бандуристами українського зарубіжжя / В. Г. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ : Прикарпатський університетет імені В. Стефаника, 2011. – С. 257–263. (Мистецтвознавство ; вип. 21–22).

14. *Дутчак В. Г.* Інтернет як комунікативний засіб співпраці бандуристів світу / В. Г. Дутчак // Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка / ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – Вип. 21. – С. 14–21.

15. *Дутчак В. Г.* Композиторська творчість для бандури в міжетнічному діалозі сучасності / В. Г. Дутчак // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 7. – С. 234–244.

16. *Дутчак В. Г.* Педагогічно-методичні аспекти розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя / В. Г. Дутчак // IV-а Всеукраїнська “Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики” та IV-а Міжнародна “Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть” науково-практичні конференції (ДДУ ім. І. Франка, 30.04–2.05.2011, м. Дрогобич) : зб. матеріалів та тез / ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – С. 43–47.

17. *Дутчак В. Г.* Тижневик “ТРИЗУБ” у відображенні буття бандурного мистецтва українського зарубіжжя періоду міжвоєнного десятиріччя ХХ ст. / В. Г. Дутчак // Прикарпатський Вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – Число 2(6). – С. 278–287.

18. *Дутчак В. Г.* Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори / В. Г. Дутчак // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – К. : Видавництво ІМФЕ, 2004. – Ч. 4(8). – С. 64–72.

19. *Дутчак В. Г.* Часопис “Бандура” (Нью-Йорк). 20 років у річищі розвою кобзарського мистецтва / В. Г. Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – 2002. – Вип. 1 (2). – С. 34–41.

20. *Дутчак В. Г.* Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія / В. Г. Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.+ 72 іл.

21. Енциклопедія сучасної України : у 14 т. – К., 2001–2014.

22. Енциклопедія Українознавства : Словникова частина : в 10 т. / гол. редактор проф., д-р В. Кубійович. – Львів, 1966–1996.

23. Енциклопедія Української Діяспори : в 7 т. Т. 4 (Австралія–Азія–Африка). – К. ; Нью-Йорк ; Чікаґо ; Мельборн : Інтел, 1995. – 250 с.

24. *Ємець В. І.* У золоте 50-річчя служби Україні. ІІ. Про козаків-бандурників / В. І. Ємець. – Голливуд, ЗДА ; Торонто : УВАН, з друкарні о. Василіян, 1961. – 381 с.

25. *Ємець В. І.* Кобза та Кобзарі / В. І. Ємець. – Берлін : Українське слово, 1923. – 111 с.

26. *Ємець В. І.* Кобза та Кобзарі / В. І. Ємець ; репринтне видання. – К. : Музична Україна, 1993.

27. Збірник на пошану Г. Китастому у 70-річчя з дня народження. – Нью-Йорк : УВАН, 1980. – 291 с.

28. *Карась Г. В.* Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.

29. *Китастий Г.* Гомін степів. Прудивусе / Г. Китастий. – Детройт : Видання Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка, 1993–1994. – 10 с.

30. Під срібний дзвін бандур (З репертуару Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та Дівочої капели бандуристок м. Детройт, США). – К. : Музична Україна, 1993. – 214 с.

31. *Китастий Г.* Вставай, народе! : твори для капели бандуристів, хори, солоспіви / Г. Китастий. – К. : Музична Україна, 1996. – 174 с.

32. *Китастий Г.* Гомін степів. Женчик. (До 90-річчя від дня народження) / Г. Китастий. – К. : Музична Україна, 1997. – 8 с.

33. *Конопленко-Запорожець П.* Кобза і бандура / Павло Конопленко-Запорожець. – Вінніпеґ, Канада. – 1963. – 167 с.

34. Кобзар Павло Конопленко-Запорожець у 60-річчя тріюмфу кобзи. 1910–1970. Альбом. – Б.м., б. р. – 336 с.

35. *Ластович-Чулівський С.* Кобза-бандура / С. Ластович-Чулівський. – Мюнхен, 1964. – Рукопис. – 650 с.

36. *Луців В.* Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи / Володимир Луців ; упор. О. Жарівський. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.

37. *Максимюк С.* З історії українського звукозапису та дискографії / С. Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Видавництво Українського Католицького університету, 2003. – 288 с.

38. *Маруняк В.* Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні. Роки 1945–1951 / В. Маруняк. – Т. 1. – Мюнхен, 1985. – 429 с.

39. *Маруняк В.* Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні. Роки 1952–1975 / В. Маруняк. – Т. 2. – К., 1998. – 386 с.

40. *Муха. А.* Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.

41. *Наріжний С.* Українська еміграція : Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. – Ч. І. / Симон Наріжний, відп. ред. О. Купчинський. – Вид. 2-ге, репринтне. – Львів ; Кент ; Острог, 2008. – 378 с.

42. *Наріжний С.* Українська еміграція : Культурна праця української еміграції. 1919–1939 / Симон Наріжний. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – Ч. ІІ. – 272 с.

43. *Нирко О.* Кобзарство Кубані та Криму : навч. посібник (хрестоматійне вид.) для студ. вищ. навч. закл. / Олексій Нирко ; [упорядкув., редагув., передм., вступ. ст. Н. Сулій]. – К. : Просвіта, 2008. – 408 с.

44. *Олійник Ю.* Твори для бандури. – Львів, 2001.

45. *Олійник Ю.* Чотири подорожі в Україну.

46. *Олійник Ю.* Концерт для бандури з оркестром №1 (партитура і партії). – 1999–2003.

47. *Олійник Ю.* Концерт для бандури з оркестром №2 (партитура і партії). – 1999–2003.

48. *Олійник Ю.* Концерт для бандури з оркестром №3 (партитура і партії). – 1999–2003.

49. *Олійник Ю.* Концерт для бандури з оркестром №4 (партитура і партії). – 1999–2003.

50. *Олійник Ю.* Концерт для бандури з оркестром №5 (партитура і партії). – 2007–2008.

51. Орав свій переліг. Йосип Гошуляк: від маминої пісні до вершин вокалістики / упорядник Марта Онуфрів. – К. : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2012. – 911 с.

52. Офіційний веб-сайт "The Ukrainian Weekly" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ukrweekly.com/

53. Офіційний веб-сайт "Свободи" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.svoboda-news.com/

54. *Паньків Я.* Рімінський ансамбль "Бурлака" в моїй пам'яті: Белярія-Ріміні Італія 1945–1947, Англія 1947–1949. Спомини / Я. Паньків. – Монтреаль : Вид-во Братства кол. Вояків 1 Укр. Дивізії УНА, 1998. – 125 с.

55. Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка. – Тернопіль : Джура, 1999. – 235 с.

56. *Рудницький А.* Українська музика : історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

57. *Самчук У.* Живі струни. Бандура і бандуристи / Улас Самчук. – Детройт, США, 1976. – 466 с.

58. *Сидоренко В.* Українська музика на території Північної Америки / В. Сидоренко. – Рукопис. – 56 с.

59. Співають "Львів'янки" (Пісні та твори для тріо та ансамблів бандуристок).

60. Диво-Струни: Пісні українських композиторів для ансамблів та тріо бандуристок).

61. Пісні українських композиторів для тріо та ансамблів бандуристок.

62. Пісні на свята (авторські твори для дитячих ансамблів бандуристів).

63. Українські релігійні пісні для дітей; Українські колядки (для бандуристів-початківців). – Сакраменто, 2001.

64. Збірник п'єс та народних мелодій для бандуристів-початківців №1. – Сакраменто, 2001.

65. Збірник п'єс та народних мелодій для бандуристів-початківців №2. – Сакраменто, 2001.

66. *Супрун-Яремко Н.* Музикознавчі праці : зб. наук. праць / Н. Супрун-Яремко. – Рівне : Вид. О. Зень, 2010. – 573 с.

67. *Супрун-Яремко Н.* Українці Кубані та їхні пісні : монографія / Н. Супрун-Яремко. – К. : Музична Україна, 2005. – 784 с. : нот. – Бібліограф.: с. 297–328.

68. Українська музична енциклопедія : у 3 т. – К., 2006, 2008, 2011.

69. *Штокалко З.* Кобза. Збірка п'єс для бандури / Зіновій Штокалко ; [ред. А. Горняткевича] // Канадський інститут українських студій. – К. ; Торонто ; Едмонтон : Таксон, 1997. – 359 с.

70. *Штокалко З.* Кобзарський підручник. – Едмонтон ; К. : Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. – 345 с.

71. *Hornjatkevyc A. J.* The Bandura / A. J. Hornjatkevyc, T. R. Nichols // Canada crafts. – 1979. – April/May. – P. 28–29.

72. *Horniatkevyc A.* The book of Kodnia and the three Bandurists. – № 11–12. – 1985.

73. *Kononenko N.* Ukrainian minstrels : and the blind shall sing / Natalie Kononenko. – Armonk, N.Y. : M. E. Sharpe, 1998. – 360 s.

74. *Lutsiv V.* Kobza-Bandura and "Dumy" and their significance in the history of the Ukrainian People / Lutsiv V. // The Ukrainian review. – The Association of the Ukrainians in Great Britain. – 1986. – №1. – P. 53–70.

75. *Mishalow V.* A Brief Description of the Zinkiv Method of Bandura Playing / V. Mishalow // Bandura. – 1982. – № 2/6. – С. 23–26.

76. *Mishalow V.* The Kharkiv style #1 / V. Mishalow // Bandura. – 1982. – № 6. – С. 15–22.

77. *Mishalow V.* The Kharkiv style #2 / V. Mishalow // Bandura. – 1985. – № 13–14. – С. 20–23.

78. *Mishalow V.* The Kharkiv style #3 / V. Mishalow // Bandura. – 1988. – № 23–24. – С. 31–34.

79. *Mishalow V.* The Kharkiv style #4 / V. Mishalow // Bandura. – 1987. – № 19–20. – С. 31–34.

80. *Mishalow V.* The Kharkiv style #5 / V. Mishalow // Bandura. – 1987. – № 21–22. – С. 34–35.

81. Práce ruské, ukrajinské a běloruské emigrace vydané v Československu 1918–1945 = Труды русской, украинской и белорусской эмиграции, изданные в Чехословакии в 1918–1945 гг.(Библиография с биографическими данными об авторах). – Praha : Narodni knihovna Ceske republiky, 1996. – 619 s.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

BANDURA ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA AS THE NATIONAL AND CULTURAL PHENOMENON OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

Violetta DUTCHAK

Head of the Departament of folk instruments and folk music
"Vasyl Stefanyk Subcarpathian National University",
Shevchenka, str. 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018,
tel.: 066-19-33-266; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net

Bandura art as a separate type of professional folk art of Ukrainians obtained new vectors of development in the XX century, determined not only by changes of immanent instrument characteristics, genre-style priorities, education conditions, performance forms, but also by spatial limits – spread of this kind of art beyond Ukraine.

The article focuses on studying the history of the bandura art of the Ukrainian diaspora in Eurasia, America and Australia in the 20th – early 21st centuries. Its specific nature has been

traced at the time and chronological, spatial and geographic, social and cultural, organological, performing, composing, educational and methodical, social and communicative levels.

The individual and collective achievements of bandurists in composing and performance activities have been singled out. The activity of diaspora masters, functioning of bandura societies, centres, schools have been investigated.

The research emphasizes the continuity of educational and creative processes at all historical stages of the Ukrainian diaspora artistic existence. In conditions of ideological contradictions of the 20th century, the bandura art of the Ukrainian diaspora community cultivated traditional ways of music playing, national heroic-epic repertoire, preserved and cherished Kharkiv manner of performing and appropriate types of instruments.

The improvements of the bandura design abroad have been analyzed. The primary and derived characteristics, stable and mobile elements of the bandura design have been generalized.

It has been revealed that composers' activity abroad aims both at the improvement and modification of traditional kobza-playing genres and at the search for various forms of synthesis of their features with the academic art innovational principles. This synthetic approach breeds artistic progress of performers, intensifies concert practice, expands bounds of the Ukrainian bandurists cooperation in the world.

The peculiarities of results of diaspora bandurists activities show the tendency to preserving traditional national backgrounds and parallel search for completely new style-forming principles, consonant with new ideas and trends of aesthetic and artistic spirits of the time on the European and American continents, that allowed bandura art of the Ukrainian diaspora to become a powerful factor of counteracting assimilation and globalization processes in the XX – early XXI century.

Keywords: bandura, bandura art, Ukrainian diaspora, composing art, performing, bandura design, intercultural interaction.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 48–56
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 48–56

УДК 78.087.68 .071.1(477) “19”

РИСИ ХОРОВОГО СТИЛЮ ІГОРЯ ШАМО (на матеріалі циклу “Летять журавлі”)

Олена БАТОВСЬКА

Кафедра хорового диригування,
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського,
пл. Конституції, 11/13, Харків, Україна, 61003,
тел.: +38 (057) 731-10-95, 096-70-94-945; e-mail: bathelen@mail.ru

Статтю присвячено вивченню хорової творчості видатного українського композитора ХХ століття Ігоря Шамо. Розглянуто особливості його індивідуальних пошуків на матеріалі циклу “Летять журавлі”. Розкрито специфічні риси хорового стилю композитора. Зазначено, що цей твір є показовим не тільки як зразок індивідуального стилю І. Шамо, а і як свідчення творчих досягнень української композиторської школи у ХХ століття.

Ключові слова: І. Шамо, цикл “Летять журавлі”, хорова музика a cappella, жанр, фактура, стиль.

На сучасному етапі розвитку музичної культури постать Ігоря Шамо отримує новий резонанс у музичних колах. Багатогранна творчість відомого українського композитора проходила у руслі найпередовіших тенденцій в історії української музики другої третини ХХ сторіччя. Його музичні твори були віддзеркаленням художніх орієнтирів тієї епохи. Композитор працював у різних жанрах (симфонічний, фортепіанний, пісенний, хоровий, камерно-інструментальний), у різних стильових течіях (необарокова, неокласична, неоромантична, неофольклорна). За словами багатьох сучасних музикознавців, І. Шамо вважають класиком, бо його твори вирізнялися не тільки високим професіоналізмом, а й збагатили майже всі жанри музичного мистецтва. Композитор є одним із засновників нового жанру в українській музиці, – хорової фольк-опери.

Серед наукових досліджень, щодо творчості І. Шамо є праці, у яких висвітлено його пісенну творчість, інструментальні жанри, розглянуто музику до художніх фільмів та театральних вистав, твори хорового жанру на фоні української культури. Найбільш вичерпною і докладною є монографія Тамари Невінчаної [2]. Наприкінці ХХ сторіччя роль і значення особистості І. Шамо усвідомлюється з новітніх позицій, наприклад, з естетичної, жанрової та стильової. Музикознавець Дмитро Червинський, працюючи над книгою присвяченою життю і творчості композитора, розповідає про нього як “Людину і Митця”. Цінний і змістовний матеріал увійшов у книгу “Я з Вами був і буду кожну мить” [4], збірку наукових статей Наукового вісника НМАУ ім. П. І. Чайковського [1].

Незважаючи на досить солідний науковий доробок у вивченні творчої спадщини композитора, галузь хорової музики І. Шамо не отримала глибокої і фундаментальної розробки у музикознавчих колах. Окремі статті Л. Пархоменко та

© Олена Батовська, 2015

Г. Приходько розглядають або окремі питання щодо хорових творів митця, зокрема фольк-оперу "Ятранські ігри", або містять нариси узагальнюючого змісту. Саме тому постала потреба конкретизувати хорову творчість a cappella І. Шамо, зокрема, у жанрово-стильовій площині.

У широкому розмаїтті творчого спадку І. Шамо хорова музика a cappella є однією з неординарних сторінок в історії сучасної української музичної культури. Актуальністю заявленої теми статті є, по-перше, співвідношення хорової спадщини зі загальноестетичними шуканнями як у вітчизняній, так і у зарубіжній композиторській творчості межі XX–XXI століть, по-друге, її затребуваність та популярність серед виконавців та педагогів.

Об'єкт дослідження – хорова музика a cappella І. Шамо.

Предмет дослідження – хоровий цикл "Летять журавлі".

Мета статті – виявлення специфіки хорового стилю І. Шамо (на матеріалі циклу "Летять журавлі").

Твори І. Шамо, зокрема у хоровому жанрі, віддзеркалюють магістральні тенденції розвитку українського хорового мистецтва другої половини XX століття. Серед них можна вказати на національне бачення основ сюжетності, тяжіння до циклічності, оновлення жанрово-стильової палітри творів фольклорними джерелами, активний пошук нових виразових засобів, велика роль звукотембрової та ладо-гармонічної драматургії тощо.

Серед творів для хору, що передували появі найвизначнішого досягнення композитора в акапельному жанрі ("Ятранські ігри"), доречно назвати цикли "Летять журавлі", Чотири хори на вірші І. Франка; "Карпатська сюїта", Десять хорів на слова Лесі Українки, Десять хорів на слова українських поетів. Хорова спадщина І. Шамо вирізняється тяжінням до синтезування стилю і використання сучасних прийомів музичного висловлення.

Одним із показових творів, у якому проявляються вищеназвані риси композиторського стилю, є цикл для хору "Летять журавлі". Він був присвячений учителю композитора – Борисові Лятошинському.

В основу циклу покладено вірші поетів XX сторіччя, у яких простежується головна тема минулої епохи, що співзвучна з творчим кредо І. Шамо, а саме, – тема Вітчизни, оспівування юності, дружби та пристрасті. Лірико-психологічна лінія циклу підкреслена поезією, у якій ідеться про почуття і переживання в особистому житті людини.

Композиція циклу охоплює шість різнохарактерних номерів (ліричні пісні, романс, календарно-обрядові пісні), об'єднаних за принципом контрасту образно-смислових сфер:

1. "Летять журавлі" (слова А. Новицького) – лірична пісня, у якій оспівано кохання як головну духовну цінність у житті;
2. "Веснянка" (слова Д. Луценка) – жанрова календарно-обрядова картинка весняних ігор у народному дусі;
3. "Далеке хмуре поле" (слова В. Сосюри) – лірико-філософські роздуми самотнього героя, втілення його душевної туги;
4. "Карпати" (слова Д. Луценка) – епічна картина краси і чистоти почуттів закоханих крізь призму мальовничої природи;
5. "Не говори, що заснуть зорі" (слова Т. Одудька) – лірико-пейзажний романс, позначений світлим почуттям щастя кохання;

6. “На Десні” (слова П. Воронька) – лірична кульмінація циклу, гімн закоханих, у якому відчувається радість і повнота життя.

Засобом контрасту є різнохарактерність частин, зокрема їх належність до різних жанрів і різних історичних періодів. Названа різнохарактерність зумовлює контрасти ладотонального, метроритмічного, фактурного, темпового, динамічного і тембрового порядків.

Музична складова вирізняється жанровим розмаїттям: лірична пісня (№ 1), номери у дусі календарно-обрядових пісень весняного циклу (№ 2, 4, 6), романс (№ 3, 5).

Емоційна сфера поезії циклу визначила специфіку музичного висловлення, для якого характерні гнучкість і пластичність мелодії, її заокругленість, спокійна течія думки, гармонічна рафінованість, колористичного багатства.

Відкриває цикл хоровий номер № 1 “Летять журавлі”, у назві якого закладено квінтесенцію сенсу циклу, – кохання як основна естетична цінність у житті людини у непорушній єдності з народним життям і долею Вітчизни. Цей хор занурює нас у ліричну сферу, описання особистих переживань закоханого героя. У текстовій основі хору відображено психологію народного характеру, використано близькі до народного мистецтва поетичні асоціації (журавлі, весну несучи на крилі, курли). Відповідно й у музиці І. Шамо відчутна опора на українську ліричну пісенність з тривалим мелодичним диханням, з характерною для неї трихордовістю і квінтовістю. За формою та типом висловлення хор “Летять журавлі” належить до пісенного жанру.

Пісня, яка є “душею народу” з її мелодійністю і ліричністю, стала провідним жанром у творчості митця та його візитівкою. “Музика – моє покликання, моє життя. Бачити прекрасне, відчувати запах рідної землі, чути в усьому і в самому собі пісню – найбільше щастя. І ще – дарувати людям радість”, – говорив композитор у одному з інтерв’ю [1, с. 69].

Цікаво, що композитор вніс своє авторське бачення у жанр пісні. Немов у фільмі, перед нами пропливають кадри, у яких показана трансформація внутрішнього стану закоханого юнака, все рухається, наче по колу, – від оповідного, спокійного тону, томління й очікування побачення, до радісної зустрічі з коханою і знову ж розставання з нею. Відповідно до цього форма хору куплетно-варіаційна (3 куплети). Кожен куплет складається з контрастних речень, об’єднаних поспівкою на слово “Курли”, яку умовно можна назвати приспівом. Отже, форму цього хору можна відобразити у такій схемі: A–b–C–b1 (I куплет) – A1–C1–b2 (II куплет) – A3–b4–C2–b5 (III куплет).

Перше речення (A) I куплету є ліричним, у ньому змальовано, з одного боку, елегійну картину природи, з іншого втілено чистий і прекрасний образ коханої дівчини: “Над синім Дніпром летять журавлі в ранковій небесній імлі”. На користь цього свідчить ніжність висловлення плавної мелодії у виконанні жіночої групи хору, прозорість фактури, превалювання терцієвих акордів, штрих legato, натуральний a moll, помірний темп (Andantino) і динаміка *p*. Далі звучить поспівка “Курли”, що вносить зображальний момент курликання журавлів.

Друге речення (C), цифра 2 вносить драматизацію у загальне звучання завдяки використанню зменшених інтервалів (зм. 7), тризвуч (зм. VII_6) та альтерованих акордів (IV# 1 7), зміні темпу (Piu mosso, agitato), динаміки (*mf*, *f*), складу хору (спочатку жіночий, а потім мішаний), підвищенню теситури, зміні

тісного розташування голосів на широке. Щемливе почуття самотності, сповнене емоційних переживань, вносить звучання виразної мелодії у партії тенорів, яка поступово "сповзає" вниз за хроматизмами (м. 2). Але вже у наступній фразі слухач повертається до ліричного настрою, сповненого радісних надій щодо зустрічі з коханою. Звучить романтична мелодія, що побудована на пентатоніці (f-g-a-c-d) у низхідному русі спочатку у партії сопрано, а потім передається тенорам. Перший куплет завершується чистим і прозорим тонічним тризвуком основної тональності (d moll), що звучить у виконанні жіночої групи хору.

У третьому куплеті за допомогою фактурних і динамічних засобів композитор підкреслює мить зустрічі і розставання закоханих. Порівняно з попередніми куплетами, звучить повний склад мішаного хору на нюанс *f*. У цифрі 7 на словах "в яку дорогу мою тривогу, моє ви кохання на крилах взяли" проходить головна кульмінація всього номеру. Це пов'язано зі змістом вірша. Адже головна думка – розставання, яке обумовлене життєвими обставинами, на які не можуть вплинути закохані, втілена у рядках вірша. Незважаючи на те, що композитор використовує ідентичний комплекс музичного висловлення другого куплету, у третьому зовсім інший емоційний підтекст. Якщо у II куплеті – радісна зустріч, то у III куплеті – гіркота розлуки. Перший номер закінчується символічним звучанням жіночого хору на словах "Курли", на T_6 (d moll), як символі чистоти почуттів закоханих.

Завершуючи аналіз першого номера, підкреслимо, що однією з ключових констант є тема краси, як естетичної категорії почуття кохання. Тому мелодія передає усі психологічні нюанси тексту. У цьому номері простежуються риси неоромантизму, що своєю чергою впливають на специфіку виконання, зокрема – природність інтонування, наспівність звучання і темброве забарвлення.

Дуже близька до календарних пісень весняного циклу і обрядових весільних пісень "Веснянка" № 2. Перед нами постає театралізована картинка з народного життя. Наголосимо, що І. Шамо не цитує народні мелодії, а створює власні, у народному дусі. Крім того, у межах одного номера він зміг об'єднати жанрові риси різнохарактерних народних пісень: хороводну (цифра 1; цифра 8, з 5 такту), танцювальну (цифри 2–7), що належить до весняного циклу, весільні повчального характеру (цифра 7, з 3 такту). Близькість до веснянок підкреслено наявністю у тексті вигуків "Ой!", "Гей!". У зв'язку з таким жанровим рішенням, структуру другого номера неможливо визначити однозначно, але її форму умовно можна назвати тричастинною із дзеркальною репризою (I частина (A) – II частина (B–B 1–B 2–B 3 – B 4–B 5–C – A 1) – III частина (A 2).

I частина – це дівочий хоровод, що виконує функцію зачину до подальшого розвитку дійства. Він виконується жіночою групою хору, у помірному темпі (Andantino cantabile), з гнучким нюансуванням (*mp*, *mf*, *crecs*., *dim*.), з композиторською ремаркою *dolce* для підкреслення елегійного змісту тексту "голубий серпанок плив на небозводі".

II частина становить картину весняних забав та ігор молоді, знайомство між собою, обрання пар тощо. За жанровим визначенням це танок, у якому наявні такі риси: швидкий темп, використання формули веснянок (a-cis-h-a), інструментальність наголошена застосуванням принципу остінатності, висхідним гамообразним і хроматичним рухом мелодії короткими тривалостями, стрибками на малу сексту, орнаментуванням, штрихом *staccatto*, акцентуванням на вигуку "Гей!", контрастною динамікою.

З цифри 4 перед нами з'являється наступний "лубок". Дівчина ділиться з подругами радісною новиною щодо зустрічі з милим, його освідченням у коханні і засватанням. Цей фрагмент побудований за принципом діалогу: дівчина (solo) – подруги, друзі (хор). Тому хорове викладення вирізняється різноманіттям: перегуки різних груп хору, вигуки на тривалих звуках ("Ой"), використання підголоскової фактури, загальнохорового звучання у гармонійному викладенні.

Залежно від змісту тексту, змінюється музичний комплекс цього номера. Наприклад у цифрі 7, коли хор дає пораду дівчині "Милого по серцю треба вибирати", грайливість змінюється на повчальність, вводиться темп *Risoluto*, *ben marcato*, змінюються короткі тривалості на довгі, розмір (3/4 на 3/2). У цифрі 8 вводиться ремарка *allargando*, за допомогою якої відбувається перехід до репризи.

"Веснянка" закінчується дзеркальною репризою, де задіяна не тільки жіноча група хору, а й загальнохорове звучання.

Зміст і музичний комплекс цього номера вказує на жанрові витоки української народної музики, що своєю чергою треба враховувати при роботі з хором над його виконавським втіленням.

№ 3 "Далеке хмуре поле" – це лірико-філософські роздуми і сумна сповідь самотнього героя, де безрадісний осінній пейзаж є відображенням його внутрішнього стану. Хор контрастує з попереднім номером і за характером, і за жанрово-стильовими ознаками. Для передання драматичності змісту вірша, композитор звертається до жанру академічної, професійної музики, – романсу і вокалізу. Адже саме ці жанри, для яких характерні деталізація мелодії, її зв'язок зі словами, відтворення внутрішніх переживань людини в усіх її психологічних нюансах, якнайкраще підходили для втілення авторського задуму. Сумний і меланхолійний характер цього номера передано за допомогою наступного музичного комплексу: трагічна тональність f moll, досить спокійний темп із позначкою характеру (*Andante doloroso*), основної теми, що поєднує пісенну розспівність з декламаційною виразністю інтонацій тощо. Для цього хору характерна монообразність, використання принципу монодраматургії, що підкреслено шляхом психологічної інтерпретації теми. Це стосується, передусім, її проведення в усіх голосах, в імітаційному викладенні, використанні чистих тембрів, тематичної розробки. Номер витримано в одному емоційному ключі. Проникливе занурення композитора у зміст вірша В. Сосюри знайшло дуже вдале рішення. За словами Л. Пархоменко [1, с. 84], для підкреслення і доповнення емоційного стану, переживань героя, І. Шамо розширив текст за рахунок повтору другої строфи, лейтмотивного виведення окремих фраз вірша ("За вікном", "Коли далеко ти"), повтору слів-уточнень, що надають нових психологічних нюансів ("Один", "Завжди один"). Отже, на основі дворядкової будови вірша, І. Шамо створив тричастинну музичну форму (А-В-А 1) із дзеркальною репризою. Вдалою композиторською знахідкою є проведення кульмінації хору на вокалізі (цифра 6), що побудований на повторюваному матеріалі попереднього розділу, який проходив з текстом "Сльозами в траві бризка" (цифра 3). Завдяки цьому прийому у музиці підкреслено і підсилено душевний порив героя.

У номері простежується вплив стилю Й. С. Баха і Б. Лятошинського. Це проявляється на рівні використання поліфонічних прийомів, які поєднують різні мелодичні лінії, формотворення, розвитку теми-зерна за рахунок інтонаційних

і тембральних засобів, «виспівування» звуків як своєрідного мелодичного контуру, затриманні гармонії для досягнення психологічного настрою.

№ 4 "Карпати"[1] – колоритне описання картини мальовничої української природи, яке збігається з почуттям особистого щастя закоханих. Музика хору вирізняється задушевністю і теплотою. Вірші Д. Луценка написані у дусі народної поезії, де як і № 1–2 задіяні асоціаційні ряди (синії гори, гори Карпати, струнка смерека, дівочі співанки тощо). Відповідно до текстової сторони хору, в інтонаційному словнику відчутні витоки народних пісень Західної України, зокрема закличні квартові ходи, синкопи, що пом'якшені витриманими тривалостями, перемінні пісенно-декламаційні інтонації, розміри та ритм.

Номер починається вступом, у якому імітується звучання трембіти у горах ("Гей-гей!") на типових для народної музики висхідних квартових інтонаціях. Завдяки використанню композитором прийому нашарування хорових партій (B–A + T+S = *tutti*), висхідному руху заклички, гнучкій динаміці (*f- mf-f – dim. – mp-ff-mf – dim.*) створюється велична картина карпатських гір. Далі прозвучать три куплети, кожен із яких варіюється у плані темброваго забарвлення (I куплет – чоловіча група хору; II куплет – жіноча група хору; III куплет – мішаний хор) , прийомів хорового викладення тощо.

Хор "Карпати" є показовим щодо індивідуального стилю І. Шамо, – народно-романсової традиції, завдяки якій авторська пісня сприймається слухачами як народна.

№ 5 "Не говори, що заснуть зорі" – хоровий романс, пройнятий світлим натхненням і почуттям щастя закоханих. На відміну від третього номера, де за жанрову основу також взятий романс, образна сфера цього хору пов'язана із лірико-піднесеним настроєм, із показом повноти і краси соціального буття, прагненням до загального щастя. Музичний комплекс дуже влучно передає емоційний тон поетичних рядків: мажорне ладове забарвлення (A dur), рух основної теми за щаблями T 64 у висхідному русі, прозора гармонія, що побудована на терцієвих інтервалах, лейтмотивне повторювання теми-зерна у всіх голосах, введення романсової декламації та кантиленної мелодії, використання прийому контрапунктування хорових ліній, використання вокалізації (як із закритим ротом, так і на голосний "а") у вступі і завершальному розділі, тощо.

Фінальний хор циклу № 6 "На Десні" є яскравим завершенням розвитку музичних образів. Характер номера наповнений відчуттям радості життя. Він написаний у ліричному ключі, але на іншій за природою жанрово-стильовій моделі, яка адресує нас до народних традицій. Цікаво, що у цьому хорі І. Шамо використав такі прийоми українського хорового багатоголосся, як паралелізми і непостійну кількість голосів. Для змалювання ріки і переливів води у хорі застосовано темброво-регістрові зіставлення (наприклад, у вступі жіноча група – чоловіча група), звукозображальний прийом (*ostinato* при співі закритим ротом) і хорова педаль. У кульмінаційній зоні (цифра 4), для створення життєстверджуючого і гімнічного характеру, композитор ввів несподівані модуляції (D dur–F dur–D dur) і гармонічні співставлення (A dur–D dur–G dur–Es dur–B dur–Es dur–D dur),

[1] Цей хор зі супроводом був написаний для фільму "Так ще ніхто не кохав". Також у статті Л. Пархоменко вказано, що він входив до циклу "Карпатська сюїта" (рукопис), але вийшов у виданні "Мистецтво" 1964 року. Ми аналізуємо його як № 4 "Карпати" з циклу "Летять журавлі" згідно з виданням "Советский композитор" (М., 1962).

звучання хору tutti у мелодійно-гармонійному викладенні, застосування високої теситури у всіх хорових партіях і динамічної градації від mf до ff. Хор «На Десні» закінчується у лірико-романтичному ключі, повертаючи слухача до квінтесенції циклу, – віри у щире і чисте кохання, як головну цінність у житті людини.

Завершуючи стислий аналіз хорового циклу «Летять журавлі», вкажемо на основні риси хорового стилю за такими параметрами: співвідношення слова і музики; особливості жанрові, композиційно-драматургічні, фактурно-темброві і гармонічні.

• У циклі представлені вірші на любовну лірику. Головною темою є тема Батьківщини. Опрацьовуючи поетичний текст, І. Шамо майже завжди зберігав його авторський варіант. Завдяки цьому у циклі мовні і музичні акценти збігаються. У деяких номерах, для посилення емоційного впливу, композитор використовував текстові повтори або нові слова, яких немає у поетичному тексті. Наприклад, у № 1 він ввів слово “Курли”, у № 4, – “Гей!”; у № 2–3 у коді повторюється текст першої і другої строфи; у № 4 розширює текст за рахунок повтору другої строфи і повторює слова-уточнення. У № 6 кульмінаційну фразу (цифра 5, т. 5–13) підкреслено укрупненням ритму і як наслідок порушенням точної координації наголосів. Загалом при роботі з текстом головним для композитора є смислова ясність, що підкреслюється музикою.

• Форма хорів, що входять до циклу є традиційною для вокально-хорової музики. Переважно це куплетно-варіантна, що адресує нас до жанрів пісні і романсу. Нагадаємо, що саме пісня є провідним жанром у творчості І. Шамо. Отже, основним засобом музичної виразності у циклі є куплетно-варіантна форма і варіантність. Хоровий жанр дуже близький до пісенного, тому не дивно, що у циклі простежується опора на його домінуючі ознаки. За словами Т. Невінчаної, це, по-перше, опора на декламаційні витоки, якщо образна сфера твору близька до роздуму, внутрішньої розмови із самим собою; по-друге, близькість до інтонацій української та російської народних пісень, зокрема, – проникливий ліризм і елегійність, інтонаційна деталізація мелодії тощо.

Ще однією специфічною рисою є звернення до епізодів-вокалізів (№ 3, 5–6), які сприяють створенню проникливих образних асоціацій. Цей прийом є дуже популярним у сучасній хоровій музиці.

• Гармонічна мова є важливим художнім чинником в організації звучання, носієм музичної колористики. До найбільш уживаних гармонічних засобів належать співзвуччя багатотерцієвих акордів і акордів з побічними щаблями. Характерними ладовими особливостями є паралельно-ладова перемінність, велика кількість терцієвих зіставлень, що загалом характерно для народної музики. Декілька номерів з циклу можна назвати нефольклорними (№ 2, 4).

• Фактура близька до українського пісенного складу – підголоскова. Взагалі, трапляються різні засоби фактурної організації. Цікавий прийом поліфонії пластів (традиція Б. Лятошинського), що пов’язаний з мелодизацією голосів і їх функціональним розмежуванням (№ 2, 6). Найчастіше трапляється поєднання декількох складів письма, зокрема гармонічного і поліфонічного, які використовують як в одному номері, так і у невеликих фрагментах (наприклад, № 1–2, 6).

• Драматургія циклу характеризується, з одного боку, монообразністю (№ 1, 3–5), з іншого, – наявністю певної сюжетно-тематичної лінії. За наявності

об'єднуючого чинника, цикл ґрунтується на принципі контрасту (жанрового, виконавського, ладового, темпового). Незважаючи на відмінність номерів у низці параметрів, усі хори циклу є піснями. Саме ця жанрова єдність згладжує часті відмінності музичних образів.

Отже, проведений аналіз хорового циклу І. Шамо "Летять журавлі" дає підстави зробити висновок щодо його високохудожньої цінності для української хорової музики.

Список використаної література

1. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2007. – Вип. 49. – 218 с.

2. *Невенчаная Т. С.* Игорь Шамо. Творческие портреты украинских композиторов / Т. С. Невенчаная. – К. : Музична Україна, 1982. – 88 с.

3. *Шамо І. Н.* Летять журавлі. Цикл хорів без супроводу / І. Н. Шамо. – М. : Советский композитор, 1962. – 44 с.

4. Я з вами був і буду кожну мить… Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. Т. І. Шамо. – К. : ГРОНО. – 2006. – 248 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE FEATURES OF I. SHAMO'S CHORAL STYLE (BASED ON THE MATERIALS OF THE CYCLE "THE CRANES ARE FLYING")

Olena BATOVSKA

Department of choral conducting,
Kharkiv National University of Arts of Kotlyarevskogo,
pl. Constitution 11/13. Kharkiv, Ukraine, 61003,
tel.: 096-70-94-945; e-mail: bathelen@mail.ru

The article is devoted to the studying of choral works of the outstanding Ukrainian composer of the XX cent. I. Shamo. Relevance of the stated theme of the article is the demand and popularity of performing and teaching circles.

Object of study – a cappella choral music of I.Shamo. Purpose of the study – choral cycle "The Cranes Are Flying". The purpose of the article – to identify specific choral style I. Shamo (based on the series "The Cranes Are Flying").

Specific features of the composer's choral stylewere highlighted. It has been noted that this piece is not only an example of the composer's personal style, but also serves as evidence of the creative achievements of the Ukrainian school of composers in the 20th century. Analysis choral cycle "The Cranes Are Flying" enables the following conclusions:

• In the cycle presented poems on love lyrics. The main theme is the theme of the motherland. Working on a poetic text I. Shamo almost always preserves its architectural option. This cycle of linguistic and musical accents match. When working with the text of the main composer is semantic clarity that emphasizes music.

• Form choirs that are part of the cycle is traditional for vocal and choral music. The main means of musical expression in the cycle is couplet shape and variability. Another specific feature is the introduction vocalise (№ 3, 5–6), which contribute to creating insightful figurative associations.

• Harmonic artistic language is an important factor in the organization of sound, musical carrier of color. The most used tools include harmonic consonance bahatotertsiyevyh chords and chord with side steps. Modal characteristic features are parallel-modal pereminnist that is characteristic of folk music. Several numbers can be called from the cycle nefolklornymy (№ 2, 4).

• Texture close to Ukrainian song composition – pidholoskova. There are various means impressive organization. Most often found combination of several formulations of writing, including harmonic and polyphonic.

• Despite the difference in some parameters rooms, all songs have choruses cycle. It is this unity genre smooths frequent differences of musical images.

Thus, the analysis I. Shamo choral cycle "The Cranes Are Flying" suggests highly for its value for Ukrainian choral music.

Keywords: I. Shamo, sample of "The Cranes Are Flying", choral a cappella music, genre, texture, style.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 57–63
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 57–63

УДК 78.071.1: 82-1(477)

ПОЕЗІЯ “ПРИЙДИ, ПРИЙДИ” ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ

Кафедра музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100,
тел.: 067-36-71-886; e-mail: oksana_frajt@ukr.net

Статтю присвячено порівнянню однойменних солоспівів Миколи Лисенка та Нестора Нижанківського на текст поезії Олександра Олеся. Відзначено збіги та відмінності у трактуванні однієї поетичної основи зі сторони мелодики, фактури, динаміки, метроритмічних і ладогармонічних засобів, форми. Вказано на роль фортепіанного супроводу у створенні музично-поетичних образів. Н. Нижанківський поглибив образно-емоційний контраст за допомогою агогіки, темпових змін, гармонічної колористики, розмаїття фактурних прийомів. У М. Лисенка сумний і радісний відтінки настрою втілено через ладотональні та гармонічні нюанси в межах темпової та фактурної однорідності.

Ключові слова: поет, композитор, поезія, солоспів, інтерпретація, образ, фортепіанний супровід.

Перша третина XX століття виявилася плідним і багатообіцяючим періодом для української музичної культури у різних її галузях. Зокрема, зважаючи на появу нового поетичного грона талантів, активізувалася професійна камерно-вокальна творчість, біля витоків якої стояли Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий на Наддніпрянщині та Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський у Галичині. Одним із найулюбленіших багатьма українськими композиторами тогочасних поетів був Олександр Олесь. Питання відношення цього поета до музичного мистецтва та контактів з його представниками вже порушували музикознавці (Тамара Булат, Лідія Корній, Ірина Лісун, Оксана Басса та ін.), хоча й не були всебічно висвітлені. Зокрема, порівняння підходів різних композиторів до інтерпретації названого поетичного першоджерела зі спадщини Олександра Олеся досі не робили. Тому тема статті є актуальною.

Популярності творчості поета серед композиторів сприяли особливості його манери віршування, яку частково охарактеризував І. Франко: “весною дише від сих віршів. Виступає молода сила, в якій тепер можна повітати майстра віршованої форми і легких, граціозних пісень. Майже кожний його віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію” [9, с. 224]. Лексично-образний, ритмічний та інтонаційний компоненти художнього вислову поета добре синтезуються з музикою. Його поезії притаманні невимушено-природна евфонія (благозвучність) і барвиста настроєвість. Загальновідомо, що на музикальність

© Оксана Ковальська-Фрайт, 2015

вірша впливає також синтаксична структура. А вона в Олександра Олеся логічна, вмотивована, органічно узгоджена з ритмікою. Тому, на думку сучасного дослідника, "поезія Олександра Олеся, сповнена загадкових ритмів, мелодій, тонів і справді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для композиторів" [5, с. 15]. Музичне озвучення поезій Олександра Олеся веде відлік від виходу у світ його збірки "З журбою радість обнялась" (1907 року).

Творча співпраця М. Лисенка з Олександром Олесем розпочалася після їхньої зустрічі в Полтаві 1903 року, на святкуванні відкриття пам'ятника Іванові Котляревському. У 1908 році композитор, як голова Українського клубу, провів літературний вечір, на якому вітали поета й декламували його вірші [6, с. 26]. В останні роки життя, відчуваючи дихання нової епохи, М. Лисенко звернувся до надбань молодих поетів-модерністів (серед яких, крім Олександра Олеся, були Микола Вороний, Володимир Самійленко). Йому вдалося знайти оригінальні точки перетину з постромантичними художньо-стильовими тенденціями. "Він бачив перспективи еволюції жанру солоспіву у взаємозв'язку з поступом поезії" [2, с. 12].

М. Лисенкові належать сім солоспівів (серед яких найпопулярніший "Айстри") і два хори до поезій Олександра Олеся. Вірш Олександра Олеся "Прийди, прийди", написаний 1906 року, увійшов до збірки "З журбою радість обнялась"[1]. Це типовий для поета зразок любовної лірики, де відображено контрастні образі сфери: нудьга від самотності під час очікування коханої та її порівняння з ясністю й ніжністю ночі. М. Лисенкові, наділеному тонкою і чутливою романтичною душею, була близька любовна тематика, про що свідчать не лише численні солоспіви, а навіть його фортепіанні програмні твори. Тому він органічно приєднався до переживань героя поезії, виявивши розуміння мінливості настроєвих станів, відображених у двох строфах короткого вірша.

Чотиритактовий фортепіанний вступ у фігураційно-прозорому викладі сприймається як подув легенького вітерця у місячну ніч. Вступ формує тло супроводу першого куплету поезії, спираючись на гармонічне співвідношення тоніки та ввідного септакорду. Мелодичні побудови вокальної партії розмежовані композитором паузами згідно з текстом, причому не лише за синтаксичними конструкціями (лексемами, піввіршами чи рядками), а й за смисловим наповненням, наприклад, трьох крапок, які поет поставив після початкового піввірша "Прийди, прийди"… Мелодичний зворот із квінти на тоніку та пощаблевий хід до терцевого звука, якими вокалізується цей піввірш, сприймаються як зітхання. "Нудьгую по тобі" – його продовження-тлумачення, супроводжуване короткочасним відхиленням у мінорну домінанту і поверненням до основної тональності g-moll аж до слів "а ніч така ясна і ніжна". Тут відбувається модуляція в мажорну домінанту, що завершується нонакордом на ферматі та знаменує образно-семантичний перехід від нудьги-журби до радості й захоплення закоханого.

Перехід збігається зі структурним поділом поезії на дві строфи. Вартий уваги підхід автора музики до озвучення завершальної синтагми першої строфи "як ти", повторюваної двічі в поетичному оригіналі та тричі в солоспіві. Вперше, коли це коротке речення є ствердним, воно озвучується двома спадними ходами – до тоніки домінантової тональності та її мажорної терції.

[1] На текст цього ж вірша, крім М. Лисенка та Н. Нижанківського, 1920 року створив однойменний солоспів Кирило Стеценко. Цей композитор написав чи не найбільше музики на тексти Олександра Олеся. Проте рукопис солоспіву "Прийди, прийди" втрачено.

Додаткове повторення, очевидно, зумовлене намаганням композитора показати порив емоційного піднесення при згадці про кохану. Вдруге, коли синтагма постає у вірші в запитально-окличній формі, тобто означує ще більший ступінь піднесення, то озвучується висхідним секундовим ходом з квінти до високого шостого щабля й припадає на згаданий нонакорд.

Поетове самозаперечення "о ні!" М. Лисенко відобразив рішучим низхідним інтервалом великої септими, з якого розпочинається другий куплет солоспіву (відповідно до другої строфи вірша). Прикметно, що ладотональність куплету змінюється на однойменний мажор, і це узгоджується зі змістом поезії: нудьга й журба поступаються місцем екстатичному опису рис коханої, яка ніжніша й миліша від усього. Фігураційність акомпанементу трансформується на чітку формулу вальсової фактури (при збереженні того самого метроритму ¾). Вокальна мелодика також набуває політної танцювальності й легкості, її розгортання позначене відхиленням у мажорну тональність II щабля (A-dur). Вальсовістю, як відомо, часто уособлювався жіночий образ у романтичній естетиці багатьох представників національних шкіл, чого не оминув і М. Лисенко.

При втіленні завершення поезії рядком "то ж ти!" композитор знову вдався до його додаткового повтору, відсутнього у першоджерелі. Перше ствердження – висхідною квартою до тоніки другої октави, друге – низхідним переходом з квінти на терцію. Певну незавершеність музичної думки компенсує фортепіано, що поєднує октавний виклад з гамоподібними пасажами та завершальними акордами твору. Все це звучить дуже піднесено й переможно-радісно.

Контраст між двома строфами посилюється у солоспіві М. Лисенка й динамічними засобами. Якщо у першій превалюють коливання звучності, то у другій відразу, з форте, починається неухильне її наростання, у вокальній партії з'являються акценти. Фортепіанна кінцівка втримується на суцільному фортісімо.

Нестора Нижанківського також привабила муза Олександра Олеся. Перебуваючи з 1923 до 1928 року в Празі, композитор зустрічався з поетом, який емігрував за кордон 1919 року і після Відня проживав у Празі з 1925 року до кінця своїх днів. Як зауважив Юрій Булка, Н. Нижанківський "нерідко бував у Горних Черношицях коло Праги, де збирався Літературний клуб під головуванням О. Олеся" [3, с. 13]. Однак композитор почав творити музику до його віршів раніше: перед переїздом до Чехо-Словаччини, у Відні прозвучала прем'єра його солоспіву "Жита" у виконанні Анди Остапчук [3, с. 11]. У Празі на українських концертах цей твір також виконували неодноразово, "його чув і О. Олесь, захоплений музичною інтерпретацією своєї поезії" [3, с. 14].

Солоспів "Прийди, прийди" Н. Нижанківського був написаний 1917 року, тобто в ранній період його творчості [7, с. 337]. Як і Лисенків, має двочастинну форму, так само розпочинається в тональності g-moll, а закінчується у паралельному мажорі (у М. Лисенка в однойменному). Ідентичним є метроритм (¾). Отже, помітні істотні збіги. До них можна ще зарахувати "відчуття трикрапки" після початкового піввірша "Прийди, прийди…", відображене паузою. Також аналогічним є трактування другої строфи у вальсовій жанровій моделі. Проте суттєво різниться темп: у М. Лисенка Allegro agitato, а в Н. Нижанківського Grave у першому куплеті та Andante cantabile в другому.

Значно драматичнішим є фортепіанний вступ солоспіву галицького композитора. У вступі закладено інтонаційно-гармонічне ядро теми й водночас

він у стислому вигляді проектує драматургію всього твору. Неспокій і тривога звучать вже у перших акордах затакту, де на тонічній басовій основі відбувається чергування тоніки та альтерованого співзвуччя з підкресленням підвищеного шостого щабля. Цей настрій загострюється введенням пунктиру. Показовим є використання мажорної домінанти (акорд і розкладене арпеджіо), що прояснює похмуру атмосферу та є закінченням короткої, але експресивно наростаючої хвилі від піано до форте, із охопленням щоразу ширшого діапазону регістрів. Це типово сецесійна "лінія хвилі" (Олександр Козаренко) – спресована та ємка у своїй напруженій багатозначності.

Вокальна партія привносить деякі корективи: з'являється метрична змінність, ритмічно укрупнюється мелодичний контур теми. Крім того, запроваджуються агогічні нюанси й авторські ремарки щодо характеру виконання – вперше на словах "і так журба моя невтішна" (doloroso). Ці слова супроводжуються зсувом у тональність мінорної субдомінанти та фортепіанним прийомом тремоло в басах, які поступово підіймаються вгору й опускаються донизу, утверджуючи d-moll. Цей уривок показує, що Н. Нижанківський не вирізнив моменту появи в поезії тропеїчного протиставлення "невтішної журби" з "ясною і ніжною" ніччю, як це зробив М. Лисенко (лише вказано на тимчасове сповільнення темпу).

Двічі повторене "як ти?" оформлено висхідними ходами на терцію, пришвидшенням руху, зростанням гучності та модуляцією у B-dur. Усім цим знаменується просвітлення образу й кардинальна емоційно-психологічна зміна тону, особливо зі словами "О ні!", де з'являється висхідний ряд обернень тонічних тризвуків на тлі витриманої в басах октави.

Після фермати розпочинається інша частина солоспіву – вальсова. Її особливістю є повторення другої половини другої строфи, внаслідок чого збільшується тривалість композиції. Генеральна кульмінація – апофеоз почуттів на фортісімо – припадає на точку "золотого січення", чим є озвучення слів "ти стократ єї ніжніша, то ж ти!" В кульмінації вокальна партія викладається подовженими вартостями, з додатком фермат. Акомпанементу притаманні гучна й повнозвучна акордова фактура, екстенсивні гармонічні зміни, як реагування на семантичні нюанси поетичного тексту. При повторенні трьох останніх рядків відбувається поступовий спад із емоційної вершини, заспокоєння. Завершується солоспів фортепіанним пасажем, що прямує з високих регістрів до нижньої тонічної октави в басах, а останньою крапкою є тонічний тризвук паралельного до початкової тональності мажору.

Загалом цей вокально-інструментальний вальс Н. Нижанківського (друга частина солоспіву) вирізняється багатством гармонічних засобів (хроматизмів, альтерацій, зіставлень і відхилень, дисонансних загострень акордових вертикалей), насиченням обох партій мелізматикою, широкою амплітудою вокальної теситури та фортепіанних регістрів. Щодо акомпанементу варто вказати на чисельне застосування композитором пасажів-прикрас у вигляді довгих розкладених арпеджіо, які виписані дрібними тривалостями, повинні вкладатися на короткі частки такту, а тому доволі віртуозні. Нахил Н. Нижанківського до імпровізаційності, на який неодноразово вказували дослідники, та його успішна концертмейстерська практика далися взнаки та додали певної екстравагантності авторському почерку. Тут напрошуються паралелі з фортепіанним вальсом cis-moll цього ж композитора, де трапляються подібні пасажі. У змістовому контексті солоспіву вони надають більшої ошатності й святковості жіночому образу-ідеалу.

Підсумовуючи обидві інтерпретації, варто розпочати з того, що композитори відчули й передали поетичні антиномії вірша Олександра Олеся кожен по-своєму й разом із тим доволі подібно. Цим засвідчили правоту поета, який високо цінував музичне мистецтво. “Саме музика, вважав він, може найтонше передати стан душі, боротьбу й суперечку людських почуттів” [5, с. 15]. Можна ствердити, що звернувшись до вірша, в якому зібрані основні топоси поезії Олександра Олеся – журба та радість, Н. Нижанківський поглибив образно-емоційний контраст, поляризував його крайні точки за допомогою агогіки, гармонічної колористики, а також фактурних пишнот. У М. Лисенка сумний і радісний відтінки настрою втілені, головно, через ладотональні та гармонічні зміни, що відбуваються за темпової та фактурної однотипності. Тобто, відсутні тонка деталізація фактурної тканини і темпоритмічні “припливи й відпливи”, властиві солоспіву Н. Нижанківського. Але власне гармонічно-смислова чуйність М. Лисенка до поетичної мови стала передвісником шукань наступного після нього покоління композиторів.

І М. Лисенко (меншою мірою), і Н. Нижанківський (більшою) виявили згадані вище довільні коригування тексту вірша. Це вплинуло на композиційні масштаби солоспівів, однак, не тільки це. У руслі романтичної естетики М. Лисенко потрактував свій солоспів як типовий для цієї естетики “фрагмент” із життя: у швидкому темпі, майже “на одному диханні”, якби не смислова цезура між куплетами-строфами. Натомість у Н. Нижанківського солоспів набув рис поемності, а навіть сценічності. Його перша частина наближається до драматичного речитативу-монологу, а друга може розглядатися як аріозо. Тривалість твору збільшилася за рахунок агогічних прийомів, фактурного розмаїття партії фортепіано та рясного застосування арабескових фігураційних прикрас. Усе це водночас є ознаками сецесійного мислення автора.

Тому, хоча в часі два солоспіви не надто віддалені (пізній період творчості М. Лисенка й ранній період Н. Нижанківського), вони можуть слугувати парадигмами стильової еволюції камерно-вокального жанру солоспіву в українській музиці. Твір М. Лисенка відобразив пізньоромантичну стилістику прочитання поезії Олександра Олеся, а твір Н. Нижанківського – сецесійну.

Список використаної літератури

1. *Басса О.* Западноукраинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века : особенности развития / О. Басса. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 264 с.

2. *Булат Т.* З журби і ніжності вродились: вступна стаття до нотного видання / Т. Булат // Лисенко М. В. Вокальні твори на слова різних авторів. Ч. 2 / М. В. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1991. – С. 7–12.

3. *Булка Ю.* Нестор Нижанківський. Життя і творчість / Ю. Булка. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1997. – 60 с.

4. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Вид-во НТШ, 2000. – 286 с.

5. *Радишевський Р. П.* Журба і радість Олександра Олеся: передмова / Р. П. Радишевський // Олесь О. Твори : в двох томах. Т. 1. : Поетичні твори / О. Олесь ; [порядник, автор передмови та приміток Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5–47.

6. *Сірий Ю*. З моїх зустрічей / Ю. Сірий // Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / [упорядкування, передмова та примітки І. М. Лисенка]. – Нью-Йорк ; К. ; Львів : Вид-во М. П. Коць, 1999. – С. 26–33.

7. *Соневицький І.* Композиторська спадщина Нестора Нижанківського / І. Соневицький // Записки НТШ : Праці Музикознавчої комісії. – Т. CCXXVI / [редактори тому О. Купчинський, Ю. Ясиновський]. – Львів, 1993. – С. 334–352.

8. *Фрайт О*. Микола Лисенко та Олександр Олесь : життєві паралелі та творчі перехрестя / О. Фрайт // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 4 (16). – К. : Вид-во ІМФЕ, 2006. – С. 33–39.

9. *Франко І*. [Рец.] О. Олесь. З журбою радість обнялась. Поезії / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 37. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 224–227.

Стаття надійшла до редколегії 15.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

OLEKSANDR OLES' POEM "COME, COME" IN MYKOLA LYSENKO'S AND NESTOR NYZANKIVSKYI'S INTERPRETATIONS

Oksana KOVALSKA-FRAIT

The department of Musicology and Grand Piano,
Drohobych State Pedagogic University named after Ivan Franko,
str. Ivan Franko, 24, Drohobych, Ukraine, 82100,
tel.: 067-36-71-886; e-mail: oksana_frajt@ukr.net

The article deals with the comparison of M. Lysenko's and N. Nyzankivskyi's romances with the same title using O. Oles' poem.

It's pointed that the first third part of the XX century was a fruitful period for Ukrainian music culture. Chamber vocal creative works have significantly increased thanks to the appearance of a new group of poets. Mykola Lysenko, Kyrylo Stetsenko, Yakiv Stepovyi in Naddniprianshchyna and Stanislav Ludkevych, Vasyl Barvinskyi and Nestor Nyzankivskyi in Galychyna started that professional music branch.

One of the favourite poets of many Ukrainian composers of those times was O. Oles. Peculiarities of his poetry played a big role. O. Oles' poems were put into music when his collection "Z zhurboyu radist obnialas" was published (1907).

Both M. Lysenko and N. Nuzankivskyi were personally acquainted with the poet. M. Lysenko got interested in O. Oles' creative works in his last years of life. The composer wrote seven romances and two choral works using his poem.

The poem "Come, come" is a typical example of love lyric where love's waiting are depicted and compared with the tenderness of night. M. Lysenko changed minor key to major key, applied waltz rhythm formula and additional repetitions of some poetic structures. The contrast between the two parts of the poem is intensified with the help of changes of sound loudness and harmony.

The romance "Come, come" was written in early period of N. Nuzankivskyi' s creative works. One more romance using the lyrics of O. Oles "Zhyta" was written before. Both M. Lysenko's and N. Nuzankivskyi's pieces of work have a two-part form. They start in g-moll key and finished

in major. Waltz rhythm is identical. So, essential similarities are noticed. Though, the tempo is different: it is fast and the same in Lysenko's work and in N. Nuzankivskyi's work it's Grave in the first part and Andante cantabile in the second.

N. Nuzankivskyi's piano introduction is much more dramatic. This piece of music is rich in harmonic language, vocal and piano parts have many decorations.

Both romances can be examples of style evolution of chamber and vocal genre in the Ukrainian music. Lysenko's piece of music showed late-romantic interpretation of O. Oles' poem and N. Nuzankivskyi's – secession.

Keywords: poet, composer, poetry, romance, interpretation, image, piano accompaniment.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 64–72
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 64–72

УДК 792.5.046.1:82-252

МІФОЛОГЕМИ ПРИРОДНИХ СТИХІЙ У ДРАМІ-ФЕЄРІЇ “ЛІСОВА ПІСНЯ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ЇХНІ МУЗИЧНІ ВТІЛЕННЯ (на прикладі творів Михайла Скорульського та Віталія Кирейка)

Христина КАЗИМИРІВ

Кафедра хорового диригування,
Інститут мистецтв Прикарпатського
національного університету ім. В. Стефаника,
вул. А.Сахарова, 34/а, Івано-Франківськ, Україна,
тел.: 097-64-353-64; e-mail: kazymyriv@gmail.com

У музикознавстві проблема художнього втілення міфологем, зокрема тих, що народжені із відчуття і трактування природних стихій, поки не отримала спеціального опрацювання. Проаналізовано відображення міфологем усіх стихій у музичних втіленнях драми-феєрії “Лісова пісня” Лесі Українки на прикладі балету Михайла Скорульського та опери Віталія Кирейка.

Безсмертний артефакт культури “Лісова пісня” є втіленням прадавнього розуміння сутності природних стихій та джерелом творення міфологем.

Ключові слова: міфологема, драма-феєрія, природні стихії, музичне втілення, опера, балет.

Сучасна цивілізація, провадячи технологічний поступ, усе частіше звертається до первинних основ світосприйняття. Основи світобудови й розуміння природних процесів, що інтуїтивно відчували наші предки, тисячоліттями передавалися у народній традиції. Сьогодні, перебуваючи “на висоті” інформаційно-технологічного віку, суспільство гостро відчуває потребу свідомого долучення до вказаних процесів. Їх тлумачення від прадавніх писанки-світобудови і вишиванки-свасті перейшло у розмаїті взірці художньої творчості, що стали джерелом прадавніх світоглядних уявлень, а відтак потребують уваги з боку науки.

Міфологеми, джерелом яких є природні стихії вогню, води, повітря, землі, аналізують чи згадують у великій кількості народознавчих досліджень, зокрема Г. Лозко [15], етнолінгвістичні нариси В. Жайворонка [8], навчальний посібник Н. Шарманової [31] тощо. Підсумковим виданням на сьогоднішній день можна вважати словник-довідник В. Жайворонка “Знаки української етнокультури” [7], в якому зроблено спробу зібрати та представити усі можливі українські лексеми, що мають різний етнокультурний підтекст і, функціонуючи у культурі, стають джерелом міфологем.

Проблема міфологем на прикладі різноманітних поетичних і прозових матеріалів широко опрацьована в українському літературознавстві. До неї звернулися С. Белевцова [3], І. Круть [12], Н. Сиромля [22], О. Степаненко [25], Т. Цепкало [29], Н. Чухонцева [30] та інші дослідники, що розглядають її на прикладі творчості тих чи інших митців.

© Христина Казимирів, 2015

В аспекті психології проблему утворення, сприйняття і трактування міфологем як чинника формування цілісної картини світу людини аналізує В. Скуловатова [23].

У музикознавстві проблема художнього втілення міфологем, зокрема тих, що народжені із відчуття і трактування природних стихій, поки не отримала спеціального опрацювання. Її побічно розглядають у контексті різнотематичних досліджень – неофольклоризму в працях О. Дерев'янченко [4], проблем музичної стилістики хорової опери у дисертації Л. Серганюк [21] тощо. Ця проблема також привертає увагу китайських дослідників, що привносять в українське музикознавство новий погляд – У Цунь [26], Ху Пін [28] та ін.

Драма-феєрія "Лісова пісня" отримала широкий відгук у літературознавстві, зокрема, у працях зі збірки в упорядкуванні В. Агеєвої [11], дослідників О. Забужко [9], Л. Мірошниченко [17], М. Моклиці [18], Я. Поліщука [20], Л. Скупейка [24], С. Холодинської [27] та ін.

У музикознавстві проблему музичної інтерпретації Лесиного слова порушено у працях Л. Єфремової [6], М. Загайкевич [10], К. Майбурової [16], І. Шестеренко [32], Л. Яросевич [33] та інших. Серед останніх публікацій – праці М. Новакович [19], де драматургію Лесі Українки розглянуто як рецепцію вагнерівської "драми майбутнього", В. Антонюк [1; 2], що аналізує музичну Лесіану В. Кирейка як національне явище. Втіленню драми-феєрії в музиці присвячене дослідження В. Драганчук [5], яка трактує образ Мавки у контексті первинної природної релігійності.

Метою нашого дослідження є аналіз міфологем природних стихій у музичних втіленнях драми-феєрії "Лісова пісня" Леся Українки на прикладі балету М. Скорульського та опери В. Кирейка. Завдання полягають у характеристиці міфологем у тексті Лесі Українки та їх музичних втіленнях у вказаних музично-театральних творах.

Драма-феєрія "Лісова пісня" найбільш плідно втілена у жанрі балету – це твори М. Скорульського, Г. Жуковського, С. Туркевич-Лукіянович. В оперному жанрі твір втілив В. Кирейко. Окрім того, драма стала основою кінофільмів, музику до яких створили І. Шамо та Є. Станкович.

У цьому контексті звернемося до двох найвідоміших творів. Це однойменна опера В. Кирейка, лірична опера-драма, написана у 1958 році на власне лібрето та вперше поставлена у Львівському театрі опери та балету під орудою Я. Вощака.

У спадщині В. Кирейка найбільш плідно, з-поміж інших українських композиторів, представлена драматургія Лесі Українки. В оперному жанрі втілена "Бояриня", у балетному – "Оргія", що стали гідним відображенням національного мислення митця. Опера "Лісова пісня" насичена національними мелодико-інтонаційними та ладо-гармонічними "знаками", композитор використовує чотири волинські мелодії із тих, що подає поетеса.

Це також однойменний балет М. Скорульського, написаний 1936 року та поставлений у 1946-му в Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. У лібрето балетмейстера Н. Скорульської додано епізоди, що відповідають вимогам видовищного жанру, – сцени весілля Лукаша і Килини, лісових гульбищ, деякі сцени скорочено. Натомість додано епілог, в якому вже не Лукаш, а Килинин син навесні грає на сопілці у лісі лейттему Мавки. "…Грає на сопілці нової весни син Килини – новий Лукаш. Її [лейттему] можна назвати лейттемою *кохання* Мавки, або й взагалі кохання − *вічне почуття кохання, що робить нетлінною духовну*

сутність, уособлене в балеті в еніофеномені Мавки (курс. – В. Д.)" [5, с. 66]. У плані музичної мови балет також ґрунтується на національній основі, в тому числі на стилізованих під народні авторських мелодіях. У творі перенесено в українську площину та надано до тонкої модифікації класичні балетні прийоми і структури [10, с. 174−185].

Персонажі драми-феєрії "Лісова пісня" відображають усі чотири природні стихії. Міфологема Води твориться діями таких персонажів, як весняний бурхливий потік – "Той, що греблі рве", Весняними струмками – дітьми, Русалкою водяною з іншими русалками, Водяником. До них примикають Потерчата – вони хоч і вогники, та болотяні, знаходяться у самісінькому водному середовищі і заманюють туди людей.

У драмі-феєрії водяна стихія у лісі потрактована як символ предвічної поліської природи – показане тихе лісове озеро, утворене з лісового струмка[1]. "Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжної, задумливої поліської краси". У цьому краї озер, боліт та лісів вічно живе чарівна Мавка. Хоча сама вода у народній традиції асоціюється із життям, народженням, паруванням (шлюби у давнину брали коло води), ретранслює енергію – є "живою" (або "мертвою"), та водяні істоти змальовуються не кращими барвами – це померлі нехрещені діти (потерчата, потороча), що ходять із каганчиками, вродливі русалки-німфи, що все ж мають риб'ячі хвости, котрі зваблюють парубків та можуть залоскотати [7]. Леся Українка поетизує цей дивний світ і вже з перших рядків драми-феєрії вкладає в істот міфологеми Води прагнення волі – "…весняна вода, / як воля молода!" ("Той, що греблі рве") і краси – "Тую Русалку, / що покохав я змалку, / бо водяній царівні / нема на світі рівні!", а також життєву мудрість і розсудливість – "Стидайся, дочко! Водяній царівні / танки заводити з чужинцем?! Сором!" (Водяник) тощо. Поряд із ними лишаються і оманлива Русалки, і Потерчата, що закликають у болота. Всі ці істоти створюють міфологему води.

Зокрема, М. Скорульський показує водяну стихію як лісове озеро – колоритним імпресіоністичним співставленням тризвуків Ges-dur, c-moll, H-dur, As-dur, Ges-dur, у переборах арфи, а на фоні тремоло у високому регістрі виникає сопілкова мелодія. Інша грань втілення в музиці міфологеми Води – стрімкі переливи по звуках септакордів, що характеризують весняні струмки і "Того, що греблі рве", який згодом виконує танець із чіткою, пружною ритмічною основою та рівномірним квінтовим супроводом. Дивакуватою, у традиціях зображення фантастики, подається третя грань Води – Потерчата, що змальовуються швидкими хроматизованими ходами та "мерехтінням" співзвуч. Найпривабливішою постає Вода у танцях. Це танець "Того, що греблі рве" і Русалки у першій дії, що кружляє на 6/8 у високому регістрі і за стилістикою нагадує "політні" танці принцес із лицарями. Це й вальс русалок з "Тим, що греблі рве" тощо.

В опері В. Кирейка водна стихія змальовується у вступі, де використано традиційний показ струмків – circulatio шістнадцятими, що переходить від низького

[1] "Старезний, густий, предковічний ліс на Волині. Посеред лісу простора галява з плакучою березою і з великим прастарим дубом. Галява скраю переходить в куп'я та очерети, а в одному місці в яро-зелену драговину – то береги лісового озера, що утворилося з лісового струмка. Струмок той вибігає з гущавини лісу, впадає в озеро, потім, по другім боці озера, знов витікає і губиться в хащах. Саме озеро – тиховоде, вкрите ряскою та лататтям, але з чистим плесом посередині. Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжної, задумливої поліської краси", – пише Леся Українка. Тут і далі користуємося джерелом: [13].

до високого регістру. Як і М. Скорульський, автор змалював Потерчат та інших водяних істот подібно до стилістики фантастичних сцен романтичних опер. На цьому фоні виникає сопілкова мелодія із тих, що пропонує Леся Українка.

Отже, загалом у музичних інтерпретаціях водяна стихія показана бінарно – і як прегарні поліські озера, і як стрімкі весняні струмки-води, що несуть нове життя, і як оманливі, небезпечні для людини русалки й потерчата у болотах. У цьому вбачаємо й відображення сутнісної відмінності у трактуванні міфологеми Води в етнолінгвістичному сенсі – як чистої, живої (озера, струмки) і як брудної, каламутної, мертвої (болота).

Поєднані в одному образі вогненного вітру – Перелесника – стихії Повітря і Вогню. Українська етнокультурна трактує Перелесника як казкову істоту-чоловіка, літаючого вогненного змія з іншою назвою "літавець". Він літає до жінок, спокушаючи до перелюбу й доводячи до смерті. Вогонь – посол Неба на Землю, другий син бога Сварога – Сварожич, що дає дві із головних умов життя – світло і тепло. Вогонь вважався святим, і ним чинили Суд Божий – він міг зачепити лише винного. Його поєднання із Вітром-Стрибогом, який виникає від дмухання чотирьох істот з чотирьох сторін світу ("йди собі на чотири вітри!"), має демонічну силу й призводить до божевілля чи недотепу ("вітер в голові") [7], і створює образ Перелесника – бажаного, але небезпечного. У Лесі Українки Перелесник – це "гарний хлопець у червоній одежі, з червонястим, буйно розвіяним, як вітер, волоссям, з чорними бровами, з блискучими очима. Він хоче обняти Мавку…". Перелесник стає і символом Мавчиної волі, протиставленої мудрим дідусем Лісовиком людській неволі[2], а на кінець – і її переродження для нового життя.

У балеті М. Скорульського Перелесник відіграє важливу роль у четвертій і шостій картинах – він то спокушає Мавку покинути місце, де живе її коханий, і піти у ліс, то обіймає вогнем вербу, що є символом Мавки, яку хотіла зрубати Килина. У першому епізоді персонаж відображений через жанр шестидольного вальсу – Перелесник кружляє навколо Мавки, а його мерехтіння передається співставленням бемольної та дієзної сфер. Коли герой підхоплює у танець лісову красуню, вальс змінюється мелодико-інтонаційною фігурою circulatio, що виростає у стрімкі пасажі, аж доти, коли блиснула блискавка та Мавка знепритомніла. У другому епізоді, коли саме Перелесник відіграє ключову роль у перетворенні Мавки для нового початку, нового життя навесні, коли набуває ролі спопеляючого й очищувального вогню, він характеризується композитором через згадані стрімкі пасажі, які, мов злітаючі язики полум'я, обіймають і спалюють вербу. Ці пасажі нагадують про елемент міфологеми вітру в образі Перелесника, а епізод пожежі витриманий у шестидольному розмірі – це ніби нагадування про вальс, в якому колись кружляв і зваблював Мавку Перелесник-вогонь. Цей епізод побудований на поєднанні фігури circulatio на 6/8 в мелодії та цілотонової гами (збільшеного ладу) в басах, що нагадує про фантастичні сцени романтичних опер, зокрема М. Глінки ("Руслан і Людмила"), та викликає алюзії до грізних казкових явищ (Чорномор).

[2] "…Грайся з вітром,
жартуй із Перелесником, як хочеш,
всю силу лісову і водяну,
гірську й повітряну приваб до себе,
але минай людські стежки, дитино,
бо там не ходить воля, – там жура
тягар свій носить. Обминай їх, доню:
раз тільки ступиш – і пропала воля!" – каже Лісовик до Мавки.

В опері В. Кирейка з Перелесником знайомимося у першій дії через арію "О, як тебе давно я виглядаю!", коли вогонь-вітер улесливо в'ється коло Мавки. Цікаво, що композитор також використав семантику збільшених елементів – це збільшені тризвуки, що створюють поліритмію дуолями у тридольному метро-ритмі. Залицяння Перелесника до Мавки також, як і в балеті, має жанрові ознаки вальсу, хоча й не так прямолінійно виражені. Кульмінацією сцени Перелесника і Мавки стає пропозиція Вітру-Вогню "Будь моя кохана". У цій сцені Перелесник в першу чергу постає як втілення Вогню – теплого, ласкавого, що несе світло й життя.

У другій дії, другій картині персонаж з'являється у сцені з Лісовиком і Мавкою, згодом – з Мавкою і Марищем – привидом, що має назву "Той, що в скалі сидить". Його протиставлено грізному, похмурому, темному і широкому Марищу як символ і джерело світла і палкої пристрасті, вони співвідносяться як ніч і день, темрява і світло, як смерть і життя. На противагу легкому, стрімкому Перелеснику, що то злітає у пасажах, то кружляє у вальсі, Марище зображається важкими акордами із доданими секундами і й акцентованими септимами на фоні тремоло. Саме у відповідь на фразу Марища "…ти нежива", висловлену на повторенні одного звуку в низькому регістрі, Мавка висловлює свою знамениту фразу: "Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Свою люблю я муку і їй даю життя…", що має надзвичайно символічне продовження: "Я маю в серці те, що не вмирає!". Ці висловлювання Мавки звучать на фоні тріольного супроводу, що віддалено нагадує нам про Перелесника.

Нарешті, у третій дії, другій картині у сцені з Лукашем, Хлопчиком і Мавкою Перелесник виявляє себе як Вітер, що несе Вогонь: "з неба вогненним змієм-метеором злітає Перелесник і обіймає вербу", – читаємо у лібрето, і вигуку: "я визволю тебе, моя кохана!". Оркестровий епізод пожежі побудований на основі фігури circulatio, до якої приєднуються широкі ходи у низькому регістрі. Основані на дуальності, вони нагадують про грізне Марище – такої грізної сили тепер набуває Вогонь, що вже не улеслює Мавку, а спопеляє її символ – вербу.

Нарешті, міфологему Землі і всього, що на ній виростає, представляють лісові та польові істоти. Це мудрий дідусь Лісовик, Куць – лісовий чортик, Русалка польова та інші. Леся Українка протягом значного відтинку часу, "здавна тую мавку в голові держала" [14], її образ був навіяний оповідями про лісових істот ще з дитинства. Про це дізнаємося з листа до матері від 12 січня 1912 року, де мисткиня каже також: "ще аж із того часу, як ти в Жаборищі мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами" [14].

Хто ж така Мавка – головна героїня драми-феєрії та музичних творів? Це лісова дівчина, німфа із розпущеним заквітчаним волоссям, бездушна і безтілесна, головний символ міфологеми Землі у драмі-феєрії. Однак вона набуває перетворення: закохавшись, стає іншою – їй "іскра в серце впала", і в результаті нещасливого кохання зливається у вогненній стихії із Перелесником, оновлюється для наступного життя.

У поетичних рядках на початку драми-феєрії Мавка отримує таку характеристику: "...в яснозеленій одежі, з розпущеними чорними з зеленим полиском косами, розправляє руки і проводить долонею по очах". Згодом лісова красуня стає люблячою дівчиною: "Ох!...Зірка в серце впала", що розуміє сенс кохання:

"...не зневажай душі своєї цвіту,
бо з нього виросло кохання наше!
Той цвіт від папороті чарівніший –

він скарби творить, а не відкриває.
У мене мов зродилось друге серце,
як я його пізнала. В ту хвилину
огнисте диво сталось...”.

Леся Українка надає образу Мавки і семантики верби, адже саме із вербової гілочки зробив сопілку Лукаш, і вербу, сопілочка з якої грає чарівну мелодію кохання наприкінці твору, спопеляє Перелесник. У цьому вбачаємо глибоку символічність, адже верба у народній традиції – “музикальне” дерево, з нього здавна виготовляли музичні інструменти, такі як бандури і сопілки; з верби, яка не чула ніяких звуків, можна зробити чарівну флейту, що оживляє померлих; це весняне дерево, під яким навесні у язичницькі часи водили круглий танець, закликаючи сонечко, а у християнські – освячують перед Великоднем [7, с. 72]. Зрештою, для нашого дослідження важливим є те, що верба пов’язує міфологеми Землі у вияві дерева та Води: “Де верба, там і вода”.

У словах Мавки чуємо її спорідненість із вербою (до Лукаша): “...ти душу дав мені, як гострий ніж / дає вербовій тихій гілці голос”, яку обійме вогнем Перелесник і спопелить, щоб лісова красуня відродилася для нового життя у річному колі – “стане початком тоді мій кінець”. А одночасно вона рятує Лукаша – “в серці / знайшла я теє слово чарівне, / що й озвірілих в люди повертає”. Отже, Мавка, що представляє образи міфологеми Землі, її плодів-лісів, переходить в інші стани – вона отримує душу від Лукаша і нове тіло від Перелесника. Це генеральна кульмінація твору. Вона надзвичайно промовисто відображена в опері у сцені Лукаша і Мавки з третьої дії, другої картини, що супроводжується тремоло у високому регістрі, яке ілюструє високі почуття дівчини. А також в арії Мавки, сповненій високої Любові та Краси, написаній у “тональності кохання” в традиціях романтичних арій закоханих героїнь М. Римського-Корсакова та Р. Вагнера:

О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.

Героїня безсмертної “Лісової пісні”, образ міфологеми Землі – лісова красуня Мавка, з’єднуючись з іншими стихіями, “вчинила перехід і здобула диво безсмертя… вона тричі перенароджується. Спочатку, розбуджена Лукашевим награванням, переходить від світу неодухотвореної природи у світ одухотворений (антропоморфний), де є еротична любов − кохання-мука, потім − у світ Марища. І тільки полюбивши муку-кохання у своєму серці вищою любов’ю, Мавка вселяє в себе безсмертну божественну сутність як всепроникаючу Любов” [5, с. 63].

Отож, у драмі-феєрії “Лісова пісня” Лесі Українки та її музичних інтерпретаціях (що розглянули на прикладі балету М. Скорульського та опери В. Кирейка), відображено міфологеми усіх стихій. Їх природний синтез втілено в образі Мавки – лісової красуні, спорідненої із деревами і квітами Землі, із деревом-вербою, що символізує зв’язок із Водою та русалками – істотами Води. Мавці через музику надав душу Вогонь кохання (“іскра в серце впала”) та спопелив і відродив для нового життя вогненний вітер – Вогонь і Повітря. Безсмертний артефакт культури “Лісова пісня” є втіленням прадавнього розуміння сутності природних стихій та джерелом творення міфологем.

Список використаної літератури

1. *Антонюк В.* І знову – “Лісова пісня”… [Електронний ресурс] / Валентина Антонюк // Українська культура. – 1999. – № 6 (898). – С. 15. – Режим доступу : http://elib.nplu.org/view.html?id=1565.

2. *Антонюк В.* Оперна Лесіана Віталія Кирейка / Валентина Антонюк // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Луцьк, 2011. – Вип. 7. – С. 5–15.

3. *Белевцова С. О.* Міфологема в українській поетичній моделі світу першої третини ХХ століття (на матеріалі творів В. Свідзінського і М. Драй-Хмари) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук : 10.02.01 / С. О. Белевцова ; Харк. нац. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. – Х., 2010. – 24 с.

4. *Дерев’янченко О. О.* Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. мистецтв. : 17. 00. 03 / О. О. Дерев’янченко ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – 23 с.

5. *Драганчук В.* Образ Мавки у музичних інтерпретаціях драми-феєрії “Лісова пісня” Лесі Українки: погляд крізь призму первинної природної релігійності / Вікторія Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Луцьк, 2011. – Вип. 7. – С. 53–72.

6. *Єфремова Л. П.* “Лісова пісня”. Опера В. Кирейка / Л. П. Єфремова. – К. : Мистецтво, 1965. – 50 с.

7. *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури : [Словник-довідник] / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

8. *Жайворонок В. В.* Українська етнолінгвістика: нариси : навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. / В. В. Жайворонок. − К. : Довіра, 2007. – 262 с.

9. *Забужко О.* С. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. С. Забужко. – вид. 3-є, випр. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

10. *Загайкевич М. П.* Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 174–185.

11. Їм промовляти душа моя буде: “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації / упоряд. В. Агеєва. – К. : Акт, 2002. – 224 с.

12. *Круть І. Ю.* Лексика календарно-обрядової поезії: структурно-семантичний та стилістичний аспекти : автореф. дис. на зобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 / І. Ю. Круть ; Кіровогр. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2004. – 20 с.

13. Леся Українка. Лісова пісня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ukrlib.com.ua/books/printout.php?bookid=11&id=119.

14. *Леся Українка.* Твори / Леся Українка. – К. : Держлітвидав УРСР, 1951. – Т. 5 : Листи. 1881–1913. – 863 с.

15. *Лозко Г.* Українське народознавство / Галина Лозко. – К. : АртЕК, 2004. – 470 с.

16. *Майбурова К. В.* Віталій Кирейко / К. В. Майбурова. – К. : Музична Україна, 1979. – 48 с.

17. *Мірошниченко Л.* Генезис “Лісової пісні” Лесі Українки: зародження образів / Лариса Мірошниченко // Українська мова та література. – 25–28.07.2004. – С. 66–71.

18. *Моклиця М. В.* Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / М. В. Моклиця. – Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. – 242 с.

19. *Новакович М. О.* Вагнерівська "драма майбутнього" та її рецепція у творчості Лесі Українки / М. О. Новакович // Syntagma Musicum : зб. наук. ст. та спогадів на пошану Стефанії Павлишин. – Львів : Сполом, 2010. – С. 71–85.

20. *Поліщук Я.* "Лісова пісня" Лесі Українки: неопоганство і семантика міфу / Ярослав Поліщук // Дивослово. – 2000. – № 1 (515). – С. 2–7.

21. *Серганюк Л. І.* Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. І. Серганюк ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2004. – 23 с.

22. *Сиромля Н. М.* Мовні засоби вираження символу (на матеріалі російської поезії символізму) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук / Н. М. Сиромля ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2006. – 22 с.

23. *Скуловатова О. В.* Міфологема як чинник формування традиційної картини світу людини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук : 19.00.01 / О. В. Скуловатова ; Ін-т психол. ім. Г. С. Костюка АПН України. – К., 2009. – 16 с.

24. *Скупейко Л. І.* Міфопоетика "Лісової пісні" Лесі Українки / Л. І. Скупейко. – К. : Фенікс, 2006. – 416 с.

25. *Степаненко О.* "Несказанний камертон природи": персоніфікація неживої природи у поетичних творах шістдесятників / О. Степаненко // Наук. зап. НаУКМА. – – 2010. – Т. 111. – С. 42–49. – (Сер. Філол. Науки).

26. *У Цунь*. Фаустіанство Ф. Ліста у світлі проблеми національної самоідентифікації музичної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / У Цунь ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2013. – 18 с.

27. *Холодинська С. М.* Проблема синтезу в контексті видової специфіки мистецтв (на матеріалі міжвидової інтерпретації "Лісової пісні" Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.08 / С. М. Холодинська. – К., 2008. – 15 с.

28. *Ху Пин*. Эстетические параллели к китайской культуре в украинской камерно-инструментальной ансамблевой музыке (квартет "Прославление четырёх стихий" Кармеллы Цепколенко) / Пин Ху // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Луцьк, 2011. – Вип. 8. – С. 245–257.

29. *Цепкало Т. О.* Міфологема місяця в поезіях Яра Славутича / Т. О. Цепкало // Філологічні трактати. – 2013. – 5, № 1. – С. 16–20.

30. *Чухонцева Н. Д.* Міфологема води в ліриці Дніпрової Чайки / Н. Д. Чухонцева // Філологічні трактати. – 2013. – 5, № 1. – С. 60–63.

31. *Шарманова Н. М.* Етнолінгвістика : навч. посіб. для студентів ф-ту укр. філології / Н. М. Шарманова ; ред. : Ж. В. Колоїз. – Кривий Ріг : АСТЕРІКС, 2015. – 190 с.

32. *Шестеренко І. В.* Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / І. В. Шестеренко. – Львів, 2009. – 20 с.

33. *Яросевич Л. В.* Леся Українка і музика / Л. В. Яросевич. – К. : Музична Україна, 1978. – 125 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

MYTHOLOGEMS OF NATURE ELEMENTS IN THE DRAMA EXTRAVAGANZA "THE FOREST SONG" BY LESYA UKRAINKA AND ITS MUSICAL EMBODIMENTS

(based on the examples of the works by Mykhailo Skorulskyi and Vitaliy Kyreyko)

Khrystyna KAZYMYRIV

Lecturer of the Department of choral conducting,
Institute of Arts of the National University of Carpathian im. V. Stefanyka,
A. Sacharova str. 34/a, Ivano-Frankivsk, Ukraine,
tel.: 097 64 353 64; e-mail: kazymyriv@gmail.com

In the time of technological progress and development, the modern civilization again and again turns to the primary grounds of world perception. Mythologems of natural elements of fire, water, air and earth are mentioned or analyzed in the great amount of ethnographic studies.

In the music studies the artistic embodiment of mythologems, especially those that are based on perception and interpretation of nature elements, has not received a special consideration yet. The purpose of this study is to analyze the mythologems of nature elements in the musical embodiments of the drama extravaganza "The Forest Song" by Lesya Ukrainka, based on the example of the ballet by Mykhailo Skorulskyi and opera by Vitaliy Kyreyko.

The mythologems of all nature elements are reflected in the drama extravaganza "The Forest Song" by Lesya Ukrainka and its musical embodiments (that are studied in this article based on the ballet by Mykhailo Skorulskyi and opera by Vitaliy Kyreyko).

The Water element in the forest is interpreted as a symbol of eternal nature of Polissia – showing a quiet forest lake, formed by the forest stream. The Water mythologem is represented by the actions of such characters as spring stormy, spring streams – children, Water Mermaid and other mermaids and a Merman. They are accompanied by Poterchata – who are just lights, but swamp lights that live in the aquatic environment and lure people in it.

In general, the Water element, in musical interpretations is shown as a binary system – as well as wonderful lakes of Polissia and rushing spring water streams, which carry a new life, and as the deceptive and dangerous mermaids and poterchata in the swamps. It displays the essential difference in the interpretation of the Water mythologem in ethno-linguistic sense – as pure and living (lakes, streams), as well as dirty, muddy and dead (swamps).

The elements of fire and wind are combined in one character of fiery wind – Perelesnyk. It also becomes a symbol of Mavka's freedom and her rebirth for a new life. Finally, the mythologem of Earth and everything that grows on it is represented by the forest and field creatures.

The natural synthesis of all elements is personified in the image of Mavka – a forest beauty, related to Earth trees and flowers and to a willow-tree, which symbolizes a connection with Water and mermaids – Water creatures. The Fire of Love, through the music, gives Mavka the soul ("the spark fell in the heart") and the fiery wind – Fire and Air, incinerates and revives her for the new life. The immortal culture artifact of "The Forest Song" is the embodiment of the ancient conception of the essence of natural elements and the mythologem source.

Keywords: mythologem, drama extravaganza, natural elements, musical embodiment, opera, ballet.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 73–85
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 73–85

Е Т Н О М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 316.72 : 398 : 78 “18” (477)

ОСНОВИ НАУКОВОГО ПІДХОДУ ДО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ У ПРАЦЯХ ДОСЛІДНИКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Ірина МАЗУР

Кафедра теорії та методики музичного мистецтва,
Хмельницька гуманітарно-педагогічної академія,
вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013,
тел.: 097-464-25-40; e-mail: scales.71@mail.ru.

Висвітлено питання формування та становлення науково-дослідницької думки у галузі збирання, вивчення, збереження та популяризації української народнопісенної творчості в Україні в XIX столітті. На основі аналізу збірників народнопісенної творчості виявлено основні особливості та характерні ознаки цього процесу, визначено ключові наукові принципи підходу щодо збирацької та дослідницької діяльності фольклорної спадщини.

Ключові слова: народнопісенна спадщина, пісенні збірники, збирацька діяльність, науково-дослідницька діяльність, фіксація зразків народної творчості.

Проблема поглибленого пізнання окремих періодів історії української культури, дослідження логіки їх розвитку та специфіки розгортання, з’ясування та усвідомлення напряму цього процесуального явища, виявлення характерних ознак та визначення їхнього місця в загальному культурно-історичному просторі, загострилися саме тепер, коли наша держава отримала незалежність і право розвиватися за власними законами, принципами та переконаннями. Це, насамперед, пов’язано із необхідністю формування нового бачення місця та ролі української фольклористики в процесі усвідомлення та виховання національної ідентичності.

Вивчення збирацької діяльності української народнопісенної творчості була і залишається однією з пріоритетних дослідницьких проблем. Актуальність завдання полягає в необхідності пізнання та дослідження усіх компонентів процесу становлення та розвитку наукової думки в різні періоди історичного минулого української культури. Це надасть можливість простежити динаміку та з’ясувати характер змін важливого і цінного компоненту духовної скарбниці нашого народу, до яких безперечно належить народнопісенна спадщина нашого народу.

Серед багатьох дослідників та вчених XIX–XX століття важко знайти постать, яка б залишила осторонь питання збирання, дослідження, збереження та популяризації культурної спадщини українців. Відомі українські діячі Володимир Антонович, Борис Грінченко, Михайло Грушевський, Михайло Драгоманов, Климент Квітка, Філарет Колесса, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Станіслав Людкевич, Михайло Максимович, Омелян Огоновський, Олександр Пипін, Микола Сумцов,

© Ірина Мазур, 2015

Іван Франко, Павло Чубинський та інші дослідники, у своїх працях та розробках осмислили чимало явищ і фактів з історії розвитку української народної творчості. Проте й досі ми не маємо повної, узагальнюючої та систематизованої праці з цієї наукової галузі.

Сучасне музикознавство володіє низкою наукових розробок, присвячених дослідницькій діяльності у галузі народнопісенної творчості. Необхідно зазначити, що у другій половині XX століття в українській фольклористиці відбувся певний прорив, що пов'язаний із появою значної кількості нових, змістовно-важливих, інформаційно-насичених праць та оригінальних досліджень українських вчених (Лев Баженов [1], Олена Боряк [3], Володимир Гошовський [6], Софія Грица [7, 8], Олексій Дей [9], Борис Деменко [10], Марія Загайкевич [12], Дезидерій Задор [13], Анатолій Іваницький [14], Роман Кирчів [17, 18, 19], Наталія Костюк [22], Лідія Корній [20, 21], Богдан Луканюк [25, 26], Тетяна Мартинюк [27], Марія Парахіна [28], Мирослав Попович [29], Майя Ржевська [31,32] та багато інших), у яких виважено й об'єктивно висвітлено та осмислено збирацьку, дослідницьку і популяризаторську діяльність багатьох видатних діячів минулих століть.

Кожне нове прочитання фольклористичної спадщини по-своєму корисне і цінне, оскільки заповнює "білі плями" та сприяє створенню наукового, багатовекторного, плюралістичного дискурсу, завдяки якому відбувається формування нового світобачення історії розвитку української культури.

Метою статті є виявлення основних закономірностей формування наукового підходу до вивчення української народнопісенної творчості у працях дослідників XIX століття. Аналіз відомих збірників з народнопісенної творчості того часу став важливим підґрунтям для з'ясування специфіки, виділення та окреслення характерних особливостей дослідницької діяльності українських фольклористів.

Період другої половини XIX століття характеризується активізацією уваги науковців до народної пісні, що супроводжується появою великої кількості не тільки збірок записів українських пісень, але й статей, публікацій та рецензій, в яких подано теоретичний погляд на проблеми дослідження українського народного мистецтва. Показовою для зазначеного періоду стала певна зміна орієнтирів, основна спрямованість яких відтепер була пов'язана з науковим підходом до творів народної творчості. Саме це визначало увесь спектр дослідницької діяльності, було тим вектором, який спрямовував усі творчі починання у цьому напрямі.

Українська народна пісня була предметом дослідницької уваги представників різних національних шкіл. Питань збирання, вивчення, систематизації, збереження та популяризації фольклорного матеріалу торкалися відомі вчені та дослідники, серед яких: Олександр Афанасьєв-Чужбинський, Осип Бодянський, Олексій Гулак-Артемовський, Оскар Кольберг, Михайло Костомаров, Антон Коціпинський, Володимир Лесевич, Михайло Максимович, Іван Манжура, Микола Маркевич, Олександр Потебня, Іван Рудченко, Олександр Сєров, Петро Сокальський, Павло Чубинський.

Численні збірки народної пісні другої половини XIX століття, безперечно, є цінними з позицій фіксації, збереження і популяризації народної творчості. Проте вони дають також можливість простежити процес становлення наукового підходу до музичного фольклору. Аналіз пісенних збірок згаданих вище збирачів народнопісенного матеріалу, допомагає з'ясувати специфіку та визначити ключові наукові принципи підходу до збирання і дослідження української народної пісні.

У 1857 році вийшли з друку дві збірки народнопісенної творчості: "Южноруські пісні зъ голосами", видані у Києві Григорієм Ґалаґаном, упорядковані на основі записів Миколи Маркевича та "Малороссійскія пъесни, положенныя на ноты для пъенія и для фортепіяно А. Н. Маркевичемъ, тетрадь первая", які були надруковані в другому томі "Записок о Южной Руси" у Петербурзі.

У першому з названих збірників опубліковано 50 пісенних зразків різних жанрів, переважна кількість яких згрупована за ознаками їхнього соціального побутування: "пъсни чумацкія", "пъсни бурлацкія", "пъсни козацкія". Інші пісні у цьому збірнику поділяються на "пъсни женскія (жинацки)" та "пъсни мужицкія". Цей збірник є першою спробою репрезентації народнопісенної творчості в її жанровій різноманітності.

"Малороссійскія пъесни, положенныя на ноты для пъенія и для фортепіяно А. Н. Маркевичемъ" цінні тим, що в збірнику представлені 25 зразків різних за тематикою та жанрами українських народних пісень, серед яких трапляються календарні (щедрівки, веснянки), обрядові (весільні), козацькі, історичні, побутові, ліричні, жартівливі. Це видання – наступний крок у справі збереження та популяризації народнопісенної спадщини українців.

Всебічну етнографічну характеристику українського селянства у 1855–1856 роках зробив у своїх працях О. Афанасьєв-Чужбинський "Побут українського селянина" (1855), "Загальний погляд на побут Придніпрянського селянина" (1856). Поряд із відомостями етнографічного характеру (опис звичаїв, одягу, предметів побуту), автор подав значну кількість пісенних зразків. Комплексне дослідження фольклору українського народу дає можливість відтворити цілісну картину розвитку народної творчості на певному етапі історичного минулого, сприяє розумінню місця та значення пісенного матеріалу в певний історичний період розвитку української культури, створює умови для порівняльного аналізу як на рівні локального, так і загального напряму розвитку культурного простору.

Для подальшого розвитку музичної фольклористики важливе значення мала збірка "Pisni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi spysani i pereloženi pid muzyky Ant. Kocipińskim" (1862). Збірник містить понад 100 різних українських народних пісень. У передмові до видання А. Коціпінський зазначив, що метою цього збірника були фіксація та популяризація зразків народнопісенної творчості Придніпрянщини і Придністрянщини, які втрачають своє головне призначення, перестають відігравати функцію основного інформаційного носія серед народу, поступово зникаючи з людської пам'яті. Наголошуючи на необхідності й актуальності процесів збирання, дослідження та вивчення народнопісенної спадщини, автор висловив думку про значення фольклорної спадщини для розуміння духовного світу народу, його світогляду. Водночас, збірка має яскраву пропагандистську спрямованість, типову для публікацій того часу. Її спрямованість на галузь побутового музикування свідчить про спробу популяризації народної музики.

Збірник А. Коціпінського займає виняткове місце, як у галузях етнографії та краєзнавства, так і фольклористики, адже дослідник використав новий принцип систематизації пісенного матеріалу. Він об'єднав їх за регіональним принципом, при якому народні пісенні зразки подають за місцем їх активного побутування. Така класифікація зразків народної творчості давала можливість дослідити не тільки фольклорний матеріал певного регіону, але й виявити його характерні особливості.

Головним надбанням А. Коціпінського стало те, що за допомогою здійсненого ним порівняльного аналізу, можна віднайти нові риси та зафіксувати певні зміни, яких набуває народна мелодія, побутуючи в різних місцевостях. Такий підхід до дослідження пісенного матеріалу у сучасній фольклористиці отримав назву "регіональний принцип". У контексті використання цього принципу, необхідно згадати термін "музичний діалект", який започаткував Філарет Колесса і розвинув у другій половині XX століття Володимир Гошовський [5, 6]. Використання методу порівняльного аналізу надає можливості простежити еволюцію та динаміку змін окремих жанрів і видів народної творчості, допомагає виявити ознаки та тенденції розвитку, які притаманні еволюції народнопісенного доробку українського народу протягом багатьох століть. Порівняльний аналіз сприяє виявленню логіки, закономірностей розвитку та специфіки змін українського культурного простору.

Загалом, збірка А. Коціпінського знаменує собою якісно новий, професійний підхід у справі дослідження, вивчення, збереження та популяризації народної творчості. Паралельно з аматорсько-прикладним напрямом, основу якого складало видання збірників, де упорядкування було дещо схематичним, а зміст становили відомі народні пісні побутової, жартівливої та любовної тематики, у другій половині XIX століття активно заявляє про себе новий, якісно інший погляд на справу дослідження фольклору. Спроба віднайти архаїчні зразки пісенного матеріалу, ретельно зафіксувати їх, дослідити особливості та з'ясувати специфіку кожного з них, розглянути умови їх побутування, визначити місце та роль пісні в контексті культурного середовища – саме ці ознаки стануть пріоритетними у дослідницькій діяльності кінця XIX – початку XX століть.

Ґрунтовне і систематичне вивчення українського фольклору польськими дослідниками припадає на кінець XIX століття. Воно пов'язане з діяльністю відомого польського фольклориста й етнографа Оскара Кольберґа. До його монументальної праці "Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, zabawy, pieśni, muzyka i tańce" ("Народ, його звичаї, спосіб життя, мова, перекази, прислів'я, обряди, пісні, ігри, музика і танці" (1857–1890) увійшли дослідження і про українську народну творчість та матеріальну культуру, зокрема "Покуття", "Холмщина", "Волинь", "Перемишлянщина", "Казки з Полісся", "Поділля", "Русь Червона" і "Русь Карпатська".

Зміст томів свідчить, що О. Кольберґ відстоював наукові принципи збирання фольклорних жанрів. Дослідник акцентував увагу збирачів фольклору на необхідності повного збереження оригіналу, точну фіксацію його особливостей, умов побутування. У збирацькій діяльності вчений приділяв особливу увагу питанням організації масового збирання творів народної творчості. Він мав багато дописувачів, які надсилали йому свої доробки. О. Кольберґ старанно перевіряв, вивчав і готував їх до друку. Надзвичайно велику кількість пісенного матеріалу він систематизував й упорядкував за певними принципами.

Дослідник сформував свій алгоритм вивчення народнопісенних зразків, який складається з декількох етапів:

– теоретичне знайомство з місцевістю, де була записана народна пісня (вивчення історії краю, його археологічних знахідок та етнографічних особливостей);

– безпосередні польові дослідження (виїзд на місцевість в експедицію, фіксація власних спостережень);

– систематизація народнопісенного матеріалу з урахуванням теоретичних і практичних аспектів.

Науковий підхід до вивчення фольклору представив О. Кольберґ у праці “Instrukcji do badania właściwości ludowych” (“Інструкції для дослідження народних властивостей”). Дослідник запропонував індивідуальний план збирацької роботи та сформулював основні завдання фольклориста. Застосовуючи принцип історизму, він довів, що народну пісню треба обов’язково вивчати у соціокультурному контексті з урахуванням специфіки народних звичаїв, обрядів, побуту, умов та місця її побутування. На думку вченого, аналіз народної пісні без урахування усього контексту її функціонування є дещо штучним явищем, яке не дасть змоги вивчити усі особливості розвитку та змін певного пісенного зразка.

При вивченні і систематизації фольклорного матеріалу польський дослідник дотримувався певних методологічних правил:

– регіональне групування зібраного матеріалу (упорядкування зібраного матеріалу має відбуватися не за тематичними, а за територіальними ознаками);

– урахування регіонально-жанрового контексту (перед кожним пісенним зразком варто подати коротку довідку про жанровий склад фольклору того етнографічного регіону, де була записана пісня);

– урахування обрядового контексту (запис народної пісні повинен супроводжуватися детальним описом обряду, в якому її виконують);

– точність нотної фіксації мелодичного матеріалу.

Показовим для запису пісенного матеріалу у збірках О. Кольберґа є збереження діалектних особливостей, паспортизація нотних зразків, наявність відомостей про публікацію окремих пісень та їх варіантів в інших фольклорно-етнографічних виданнях.

Загалом, основна мета усієї фольклорно-етнографічної діяльності О. Кольберґа – визначити місце і значення української народної спадщини у світовому культурному просторі. Поєднавши в одній особі збирача і дослідника, видавця й упорядника, теоретика і рецензента, О. Кольберґ відкрив нову сторінку в розвитку фольклористики, етнографії та краєзнавства. Саме комплексне дослідження пісенних зразків народної творчості стане одним із пріоритетних напрямів ХХ століття.

У другій половині ХІХ століття в Російській імперії з’явилися перші теоретичні праці, присвячені народній творчості – дисертації О. Бодянського та М. Костомарова про українську народну словесність. Незважаючи на їх історико-філологічне спрямування, у вказаних працях міститься багато цінних зауважень, що набувають важливості для усвідомлення теоретичних підходів до збирання, вивчення та збереження народнопісенного матеріалу. У дослідженнях О. Бодянського однією з провідних думок є обґрунтування переваги фольклорного тексту над літописним. Дослідник стверджував, що оскільки фольклорний текст містить оцінку не суб’єктивно індивідуалізовану, а більш загальну, об’єктивізовану колективним цілим, він постає більш достовірним історично. Ця важлива ознака функціонування фольклорного матеріалу надає йому можливості зберігати та передавати наступним поколінням духовні цінності пращурів в узагальненому їх вигляді.

Український історик М. Костомаров опублікував дослідницькі праці “Про історичне значення української народної пісенності” (1872), “Про історію козацтва в пам’ятках української народної творчості” (1883) та “Про відображення родинного побуту у фольклорних творах” (1905), в яких теоретично довів важливість народнопісенної творчості у житті українського народу, вагомість і необхідність вивчення цього унікального компонента культури українського народу.

Важливе значення для розвитку фольклористики на Україні мала праця-розвідка про українську пісню О. Сєрова "Музыка южно-русских песен" (Петербург, журнал "Основа" № 3–4, 1861). Аналізуючи та порівнюючи увесь комплекс засобів музичної виразності народнопісенних зразків різних жанрів, О. Сєров зробив вагомі висновки щодо природи та основного навантаження пісенного матеріалу при функціонуванні як на рівні окремого зразка, так і обрядового комплексу загалом. Систематизуючи наукові погляди О. Сєрова, викладені у вказаній статті, можна стверджувати, що вперше було сформульовано низку ключових проблем, розв'язання яких допоможе стимулювати подальший розвиток музичної фольклористики:

– необхідність запису народних пісень безпосередньо від народу;

– детальне вивчення та збереження самобутності та оригінальності кожного музичного зразка;

– значення гармонізації та обробки пісенного матеріалу, які не повинні змінювати природу пісенного зразка, а мають лише розкривати усю красу і неповторність мелодії, акцентувати її особливості.

Одним із важливих принципів процесу збирання, вивчення, збереження та популяризації пісенного матеріалу, на думку автора, має стати органічне поєднання високого професіоналізму та доступності, зрозумілості записів народних пісенних зразків. Стаття О. Сєрова стала першою науково-дослідною роботою про українську народну пісню і заклала основи української наукової фольклористики.

Збірка "Народни украінскі пісні зъ голосомъ. Зібрани, споряжени и выдани Олексіємъ Гулакъ-Артемовскымъ", що була видана у 1868 і 1883 роках, стала наступним важливим кроком у розвитку української етнографії та фольклористики. Спроба аналізу, зібраного дослідниками пісенного матеріалу, міститься у розгорнутій передмові, в якій О. Гулак-Артемовський намагається дати оцінку художнім якостям українських народних пісень, визначити їхнє місце і значення у культурі слов'янських народів. Окрім того, упорядник збірки дав стислий огляд розвитку фольклористики, наголошуючи на існуючих збірках пісенного матеріалу, визначаючи їх місце та роль у процесі вивчення та збереження духовної спадщини народу. Важливим є той факт, що у передмові автор розглянув питання методики записування музичного фольклору, акцентував увагу на специфіці мовно-діалектних та регіональних ознаках поданих пісень. Збірник містить 55 пісень, серед яких представлені 3 білоруські народні пісні. Усі пісенні зразки поділені на чоловічі, жіночі (дівочі), молодичі, колискові. Упорядник уперше активно використав українську термінологію для позначення темпу і характеру пісень. У поданих музичних зразках трапляється позначення динаміки пісенного твору, що є прогресивним явищем збірок цього типу.

Визначну роль у вивченні народної пісні відіграла діяльність П. Сокальського. Йому належить не тільки запис багатьох російських та українських народних пісень, а й створення фундаментального дослідження "Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки" [33]. Багаторічна праця вченого, що була надрукована посмертно (Харків, 1888), і досі не втратила своєї науково-історичної цінності. Розвиваючи та обґрунтовуючи в дослідженні думки про оригінальність і самобутність народної пісні, вчений відстоював необхідність гармонізації народної мелодії, враховуючи притаманний саме цьому зразку комплекс музичних ознак (ладових, ритмічних, фактурних, тембрових

та інших). П. Сокальський зробив важливі і цікаві висновки щодо мелодики та ритміки українських народних пісень. Положення, які виклав відомий учений, у подальшому стануть вагомим підґрунтям для багатьох теоретичних досліджень сучасних українських науковців.

Необхідно зазначити, що справі збирання, дослідження і популяризації українського фольклору П. Сокальський присвятив не тільки розробки, наукові праці, а й критичні статті. В огляді "Про музику в Росії" (1862) вчений детально подав розвиток народної творчості та проаналізував особливості народнопісенних матеріалів, не тільки за структурними ознаками, але й жанрово-тематичними.

Значення наукових праць П. Сокальського полягає в тому, що він є засновником теоретичних основ музичної фольклористики. Глибокий аналіз пісень, досконалість викладу теоретичного матеріалу, охоплення багатьох пісенних жанрів української народної творчості – риси, які притаманні дослідницькій діяльності П. Сокальського. Він одним із перших надав особливого значення питанню еволюції музичного мислення – проблемі, яка стане однією з пріоритетних і важливих у музичному мистецтві XX століття.

Особливо плідною в царині збирання, дослідження, систематизації та популяризації української народнопісенної спадщини виявилася діяльність П. Чубинського. Наприкінці 60-х років XIX століття він очолив фольклорно-етнографічну експедицію, результатом якої стало видання через два роки семи томів "Праць етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край" (1869–1970), в яких органічно поєднані матеріали з різних наукових галузей – етнографії, історії, статистики, права, економіки.

П. Чубинський удосконалив методи збирання й опрацювання народної творчості та вперше на Україні опублікував великі зібрання фольклорних зразків, зокрема близько 600 пісень та обрядів календарних народних свят, майже 2000 текстів пісень весільного обряду. У додатку до четвертого тому було вміщено понад 100 мелодій весільних пісень. Праці П. Чубинського стали своєрідною енциклопедією української народної духовної творчості і були відзначені нагородою Російського географічного товариства.

Поступово, у результаті нагромадження фактологічного матеріалу, відбувався процес розширення дослідницького кола питань. Поряд із розв'язанням проблем вивчення, систематизації та популяризації народної творчості, дослідники починають приділяти значну увагу іншим аспектам функціонування фольклору. Зокрема, звертаються до питань загального розвитку культурного простору та особливостей еволюції української культури, до вивчення співвідношення і співіснування українського народного мистецтва з мистецтвом різних етнічних меншин, які проживають на українських землях. Також зосереджуються на виявленні та з'ясуванні особливостей, яких набуває українська народна творчість, опинившись на інших територіальних місцевостях, у нетрадиційних умовах існування. Це проблемне коло музичної фольклористики знайде подальше висвітлення у дослідженнях фольклорно-етнографічного напрямку XX століття.

У 70-90 роки XIX століття з'являється низка етнографічних збірників, які свідчать про важливість і актуальність питання дослідження української народної творчості у контексті культурно-суспільних процесів вказаного періоду. Зокрема, збірник "Чумацкія народныя пъсни" І. Рудченка (1874), містить, поряд із музичним матеріалом, досить цінні етнографічні відомості про причини виникнення чумацтва,

його значення у житті народу, характеристику умов праці чумаків. Вивчаючи особливості побутування чумацтва, І. Рудченко доходить висновку про взаємовплив і тісний взаємозв'язок між суспільним і духовним життям людини, що знаходить свій відгук у народних піснях, які віддзеркалюють усі зміни в свідомості людини.

У другій половині XIX століття в дослідницькій діяльності все частіше з'являються праці з чітко вираженим регіональним спрямуванням, у яких розглянуто фольклорно-етнографічний матеріал одного села, певної місцевості. Поряд із цим, увага дослідників зосереджена також і на локальному вивченні окремих жанрів пісенної творчості. Внаслідок цього з'являються збірники, записані від одного чи кількох виконавців.

Показовою у цьому плані є діяльність В. Лесевича, збирача й упорядника видання репертуару одного виконавця – Родіона Чмихало з Полтавщини, співця й байкаря. Подаючи цікавий пісенний і поетичний матеріал, записаний від народного митця, В. Лесевич у передмові до збірника порушив важливі питання щодо необхідності збереження творів народної творчості, оскільки, на думку дослідника, відбувається процес вимирання цілих пластів фольклору: "Дуже жаль втрачати стародавню простоту сіл, бо лише ця простота, патріархальність, законсервованість села в минулому надавали змогу зберегти основні види і жанри фольклору, а процес неминучих зносин з великим світом сприяє занепадові, відмиранню фольклору. І не лише фольклорні твори, а й співці й байкарі, без сумніву вимирають, стають реліктами" [24, с.31]. Такі погляди щодо побутування жанрів народної творчості були не поодинокими. Багато дослідників вважали, що фольклор доживає останні роки: "після смерті виконавців пісень швидко піде все на забуття і тільки для вчених остануться про них звістки в книгах, і вчені люди будуть навік користуватись їх споминами в своїх наукових працях" [35, с. 33–39].

Народна пісня постійно перебувала у колі інтересів наукової діяльності О. Потебні. Більша частина наукового доробку вченого присвячена дослідженню українського фольклору. Протягом життя він зафіксував близько трьох з половиною сотень пісень, переважно на Полтавщині та Харківщині, різноманітних за тематикою і жанрами: веснянки, купальські, весільні, козацькі, чумацькі, бурлацькі, рекрутські, жартівливі пісні, балади, пісні про кохання тощо. Дослідник ретельно записував усі варіанти пісні, умови її побутування, специфіку виконавської манери.

У 1863 році в Петербурзі вийшло рукописне пісенне зібрання О. Потебні "Українські пісні, видані коштом О. С. Балліної". У збірку ввійшли 63 пісні, серед яких 56 текстів з мелодіями і 7 мелодій з підтекстовками, записані з голосу самої О. Балліної. У збірці представлені майже усі види народної творчості, зокрема календарно-обрядові, родинно-побутові, соціально-побутові, жартівливі, рекрутські пісні. При записі пісень враховано музичні і мовні особливості, зафіксовано варіанти та умови побутування цих зразків народної творчості.

Принципи наукового підходу до збирання народної пісні О. Потебні втілив у своїй діяльності І. Манжура. У великій фольклорно-етнографічній спадщині дослідника особливе місце займають пісенні зразки народної творчості, які він зібрав у період з 1875 по 1882 роки на території Сумщини, Харківщини, Катеринославщини. Загальна кількість зразків народнопісенної творчості складається з понад 900 пісень. Характеризуючи записи фольклорної творчості, зроблені дослідником, варто відзначити його особливу увагу до паспортизації пісень, яка охоплює не тільки місце запису пісні, але й відомості про виконавця,

особливості виконавської манери, умови побутування пісенного зразка у певній місцевості. Поряд із детальною нотною фіксацією пісні, подано інформацію етнографічного змісту, що надає можливості простежити не лише природу художнього твору, але й особливості існування та розвитку конкретного пісенного зразка у місцевості, виявити специфіку регіональної фольклорної традиції.

Загалом, усі монографічні видання фольклорно-етнографічного спрямування у другій половині XIX століття зовні є подібними за змістом, адже зафіксовані зразки народних пісень у збірках найчастіше обмежені репертуаром певного села. За способом упорядкування матеріалу та науковим апаратом вони відрізняються одне від одного. Відмінність помітна, перш за все, у використанні упорядниками тих чи інших методичних та методологічних принципів. Найбільш показовим в укладанні пісенних збірників зазначеного періоду було прагнення врятувати від забуття окремі пласти фольклору та "нагромадити словесні та музичні художні багатства, які має в своєму розпорядженні дана місцевість і з якими вона зріднилась як з необхідним вираженням своєї духовної діяльності" [36, с. 31]. Основною методологічною вадою цих видань було те, що найчастіше записували і друкували пісенний матеріал календарно-обрядового циклу, до якого входять саме ті жанри, які складали "класичну" основу репертуару кожного села. Новостворені пісні, до яких належать сатиричні, історичні та інші пісні, тривалий час залишалися поза увагою дослідників.

Отже, у другій половині XIX століття набуло поширення монографічне збирання фольклору. Репертуар окремих співаків та оповідачів, конкретних сіл та районів збирали і досліджували не тільки окремі фольклористи, але й наукові товариства. У процесі опрацювання та систематизації фольклору поступово формувалися методи ґрунтовної науково-етнографічної дослідницької праці, що стали основою для багатьох наукових досліджень з фольклористики та етнографії початку XX століття.

Провівши огляд-аналіз фольклорних збірок другої половини XIX століття, можна дійти висновку, що означений період знаменує собою якісно новий підхід у справі дослідження та популяризації народної творчості. Для нього показовим є визначення принципово нових критеріїв стосовно збирання, вивчення та видання зразків народнопісенної спадщини українського народу.

Спроба класифікації пісень за ознакою соціального побутування – нове явище в історії розвитку фольклористики. Такий принцип побудови тематичних збірників української пісенної культури стане основним критерієм наукових праць фольклористів XX століття.

В якості основних принципів, якими керувалися фольклористи у справі дослідження народної творчості, стали такі:

– упорядкування збірників відбувається з науковою метою, а в їх основу покладено принцип усвідомлення цінності і самобутності українських мелодій поза обробкою;

– формування науково-етнографічної методики збирання та вивчення народної музичної творчості;

– акцент на комплексному дослідженні зразків фольклору, яке вимагає:

а) точного і ретельного запису нотного матеріалу, збереження автентичних рис мелодії; б) визначення жанрової природи; в) запису існуючих варіантів пісенного зразка, як текстових, так і музичних; г) збереження мовних діалектів та інших особливостей тексту; д) скрупульозної паспортизації пісенного зразка, яка б

враховувала відомості про місце і значення пісні в обрядовому циклі, особливості побутування її в певному регіоні, манеру виконання.

Дослідження народнопісенного зразка в комплексі етнографічного, історичного та культурного контекстів допомагало виявити як його локальні особливості, що притаманні йому, керуючись традиціями певного регіону, так і надавало можливості створити цілісну картину розвитку фольклорних жанрів, визначити місце і значення певних жанрових моделей народнопісенної творчості у загальному напрямку еволюції української культури.

Показовим для другої половини XIX століття є формування науково-етнографічної методики збирання та вивчення народної творчості, в основі якої лежить погляд на народну пісню як на самобутній та унікальний зразок народної творчості, що вражає своєю неповторністю, індивідуальністю, завдяки якому відбувається знайомство із глибинним, різноманітним та багатим духовним світом українського народу.

Список використаної літератури

1. *Баженов Л.* Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX–XX ст. / Л. Баженов. – Кам'янець-Подільський, 1993. – 480 с.

2. *Березовський І.* Українська радянська фольклористика: етапи розвитку і проблематика: [монографія] / І. Березовський; Академія наук УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1968. – 341 с.

3. *Боряк О.* Україна: етнокультурна мозаїка / О. Боряк. – К. : Либідь, 2006. – 328 с.

4. *Булка Ю.* Музична культура Західної України / Ю. Булка // Історія Української Музики (1917–1941) / Ю. Булка. – К., 1992. – Т. 4. – С. 545–589.

5. *Гошовський В.* Українські пісні Закарпаття / В. Гошовський; [перек. з рос. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник]. – Львів, 2003. – 447 с.

6. *Гошовський В.* Деякі проблеми збереження та дослідження народної пісні Карпат / В. Гошовський // Науковий збірник Закарпатського Краєзнавчого музею / упоряд. і наук. ред. П. Федака. – Ужгород : Карпати, 1995. – Вип. 1. – С. 145–150.

7. *Грица С.* Видатний дослідник фольклору Слов'янщини. До 100-річчя від дня народження Філарета Колесси / С. Грица // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 4. – С. 46–54.

8. *Грица С.* Мелос української народної епіки / С. Грица. – К., 1979. – 248 с.

9. *Дей О.* Досягнення і перспективи розвитку сучасної української фольклористики / О. Дей // Народна творчість та етнографія. – 1980. – № 6. – С. 11–19.

10. *Деменко Б.* Історія української культури і кардинальні питання її наукового висвітлення / Б. Деменко // Міжвідомчий збірник. – К., 1994. – Ч. І. – С. 40–53.

11. *Драгоманов М.* Нові українські пісні про громадські справи (1764 – 1880). – Вид. друге / М. Драгоманов. – К. : Криниця, 1897. – 154 с.

12. *Загайкевич М.* Музичне життя Західної України другої половини XIX століття / М. Загайкевич. – К., 1980. – 190 с.

13. *Задор Д.* Народні пісні подкарпатських русинов / Д. Задор, П. Милославський, Ю. Костьо. – Ужгород, 1944.

14. *Іваницький А.* Українська музична фольклористика / А. Іваницький. – К. : Заповіт, 1997. – 391 с.

15. Історія української культури : Зб. матеріалів і документів. – К. : Вища школа, 2000. – 607 с.

16. Історія української музики. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 3: Кінець XIX – початок XX століття. – 424 с.

17. *Кирчів Р*. Етнографічне дослідження Бойківщини / Р. Кирчів. – К. : Наукова думка, 1978. – 173 с.

18. *Кирчів Р*. Зауваги на полях студій Григорія Нудьги над поширенням української пісенності у світі / Р. Кирчів // Вісник Львівського університету. – Львів, 2010. – С. 19–23. – (Серія філологічна; вип. 43)

19. *Кирчів Р*. Двадцяте століття в українському фольклорі / Р. Кирчів. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2010. – 536 с.

20. *Корній Л*. Історія української музики / Л. Корній. – К., 1996. – Т. 1. – 314 с.

21. *Корній Л*. Історія української музики. Частина третя. XIX ст. / Л. Корній. – К. : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.

22. *Костюк Н*. Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. : 17.00.03 / Н. Костюк Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К, 1998. – 28 с.

23. *Кравченко В*. Україна у 20–30 роки XX століття. Мовою документів та очевидців / В. Кравченко, Ю. Красноносов, П. Панченко, А. Перепилиця. – Донецьк, 2002. – 218 с.

24. *Лесевич В*. Денисівський козак Р. Ф. Чмихало, його казки й приказки / В. Лесевич // Етнографічний збірник. – Т. XIV. – Львів, 1903. – С. 31.

25. *Луканюк Б*. Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації / Б. Луканюк // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : Польові дослідження: матеріали. – Львів, 1991. – С. 45–53.

26. *Луканюк Б*. Типологічна школа в українському етномузикознавстві / Б. Луканюк // Республіканська науково-теоретична конференція "Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури" : тези доповідей. – Рівне, 1990. – С. 73–74.

27. *Мартинюк Т*. Перехідні епохи в історії української музичної культури / Т. Мартинюк. – К. : Логос, 1997. – 191 с.

28. *Парахіна М*. Діяльність етнологічних наукових центрів Всеукраїнської Академії Наук у 1920-х – на початку 1930-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. історичних наук : 07. 00. 05 / Парахіна Марія Богданівна / Київський Національний Університет ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 21 с.

29. *Попович М*. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с.

30. *Правдюк О*. Українська музична фольклористика [Текст] / О. Правдюк ; АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1978. – 328 с.

31. *Ржевська М*. Друга половина 20-х – початок 30-х років XX ст. як перехідний етап в історії української музичної культури / М. Ржевська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 2001. Вип. VI. – Ч. І. – С. 154–163.

32. *Ржевська М*. Періодизація українського музично-культурного процесу XX століття як проблема динаміки культури / М. Ржевська // Українське музикознавство. – К., 2000. – Вип. 29 – С. 94–102.

33. *Сокальський П.* Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки / П. Сокальський. – Харків. – 1888.

34. *Соколюк Л.* Новий погляд на українське мистецтво першої третини XX століття / Л. Соколюк // Мистецтвознавство України. – Вип. 2-й. – К. : Кий, 2001. – Вип. 2-й. – С. 60–66.

35. *Сумцов М.* Українські співці й байкарі / М. Сумцов. – Черкаси. – 1917. – С. 33–39.

36. *Чернявская С.* Обряды и песни села Белозерки Херсонской области / С. Чернявская. – Харьков. – 1893. – С. 31.

37. *Шевчук О.* Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі XIX–XX ст. / О. Шевчук // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип. 26. – С. 5–18.

38. *Юзвенко В.* Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст. / В. Юзвенко. – К., 1961. – 276 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE FORMATION OF A BASIC SCIENTIFIC APPROACH TO UKRAINIAN FOLKLORE SONG CREATION AS IN THE STUDIES OF THE RESEARCHERS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Iryna MAZUR

The Department of theory and methodology of music,
Khmelnitsky Humanities and Pedagogic Academy,
str. Proskuriv underground Khmelnitsky Ukraine,
тел.: 097-464-25-40; e-mail: scales.71@mail.ru.

The article highlights the formation of the scientific-research thought as in the field of collecting, studying reservation and popularizing of the Ukrainian folklore song creation in Ukraine in the XX century. On the basis of the analysis of known folklore song collections, there has been discovered the main peculiarities and characteristic features of the process pointed out the key scientific principles of approach for the collection and research activity of folklore heritage.

Collection Anton Kotsipynskoho demonstrates a professional approach in the case of research, study, preservation and promotion of folk art. Her appearance indicates that in the second half of the nineteenth century, a new, qualitatively different view of the case study folklore.

Thorough and systematic study of Ukrainian folklore Polish researchers connected with the activities of the famous Polish folklorist and ethnographer Oskar Kolberg.

The value of scientific papers P.Sokalskoho is that he is the founder of the theoretical foundations of musical folklore. Enough depth analysis of songs perfect presentation of theoretical material, cover songs of many genres of Ukrainian folk art – features that are inherent in research activities P.Sokalskoho. He was among the first gave special importance to the issue of the evolution of musical thinking - a problem that will become a priority and important in the musical art of the twentieth century.

Especially fruitful in the field of collecting, researching, organizing and promoting Ukrainian folk-song heritage was P.Chubynsky activity. He improved methods for the collection and

processing of folk art and for the first time in Ukraine published a large collection of folklore samples.

In 70-90 years of the nineteenth century, there is a number of ethnographic collections, which testify to the importance and urgency of Ukrainian folk art research in the context of cultural and social processes specified period. Thus, we can conclude the further development of the principles of historicism in the study of folklore.

By carrying out inspection analysis folklore collections of the late nineteenth century, we can conclude that the designated period marks the other, a new approach in the case study and popularization of folk art for which significant is the definition of innovative criteria for the collection, study and publishing examples of folk-song heritage of Ukrainian people. The main principles that guided the case study of folklore folk art are the following:

– is organizing collections for scientific purposes, but they are based on the principle of understanding the values and identity of Ukrainian melodies out of processing;

– formation of scientific and ethnographic methods of collecting and studying folk music;

– emphasis on comprehensive study of samples of folklore, which requires

a) accurate and thorough recording musical material, maintaining authentic features tunes; b) determining the nature of the genre; c) recording existing versions of the song sample, both text and music; d) preserve linguistic dialects and other features of the text; e) rigorous certification sample song that takes into account information about the place and importance of ritual songs in the cycle, especially its existence in a particular region, manner.

Research folk song sample in a complex ethnographic, historical and cultural contexts allowed to reveal his local peculiarities inherent to it, based on the tradition of the region and gave the opportunity to create a coherent picture of the folk genre, the place and importance of certain genre models folk-song creativity in the general direction of evolution of Ukrainian culture.

Significantly for the second half of the nineteenth century is to develop scientific and ethnographic methods of collecting and studying folk art, based on the view of the folk song as the original and unique example of folk art that is striking in its originality, individuality, by which is familiar with deep variety and rich spiritual world of the Ukrainian people.

Keywords: the folklore song heritage, song collections, collection activity scientific-research activity, fixation of people's creation examples.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 86–93
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 86–93

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК 788.5.071.1(477)

ПРОФЕСІЙНІ ТАЄМНИЦІ ФЛЕЙТИСТА ФЕДОРА ПРОХАЧОВА

Андрій КАРПЯК

Кафедра духових та ударних інструментів,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка,
вул. Коперніка 32/4, Львів, Україна, 79000,
тел.: 097-71-14-749; e-mail: gego@mail.ua

Відомості про флейтову школу Львова, яка славиться іменами усесвітньо відомих спеціалістів та самобутніми виконавськими традиціями, поповнюють щораз нові матеріали та факти, що засвідчують високий професійний рівень її представників. Недавні знахідки цінних особистих документів та виявлення приватної бібліотеки Федора Прохачова збагатило наші знання стосовно методу занять та артистичних здобутків одного з найяскравіших митців українського музично-інструментального мистецтва.

Ключові слова: флейтове виконавство та педагогіка в Україні, творчий метод Ф. Прохачова.

Вивчення історії українського духового виконавського мистецтва становить для сучасних дослідників значні труднощі та проблеми. Праця більшості артистів, педагогів полягає переважно в активній концертній діяльності у складі оркестрових та ансамблевих колективів чи копіткій повсякденній роботі з підготовки кількох поколінь молодих спеціалістів. Відсутність документальних свідчень про малі та значні відкриття в опануванні прихованими можливостями інструмента, новими ресурсами організму виконавця та про знахідки у методиці викладання сприяє швидкій втраті пам'яттю нащадків імен та обставин впровадження прогресивних чи корисних нововведень. Згадки про справжніх винахідників розчиняються у наступні десятиліття, хоча ще через століття нові пристрої, досвід постановки виконавського апарата, напрацьований багатьма фахівцями стиль виконання можуть активно використовувати нащадки майстрів, котрі навіть не здогадуються про причини свого високого професійного рівня. Майстерність музикантів шліфується не роками чи десятиліттями, для вирішення складних питань конструкції інструментів, нарощування високопрофесійного репертуару, вдосконалення стилю та методики занять, здобуття практики долання фізичних та психологічних навантажень і т. ін. необхідні сотні років.

В історії становлення українського флейтового мистецтва значну увагу привертає постать музиканта, доля якого була пов'язана з двома містами – Харковом і Львовом. Незважаючи на надто коротке життя флейтиста Ф. Прохачова (1905–1950), життя сповнене роками лихоліть, репресій, війн, голоду та руйнацій, цей неординарний спеціаліст, який за будь-яких обставин залишався фанатично

© Андрій Карпяк, 2015

відданим своїй професії, викликає до себе глибоку повагу. Наявність неповної, уривчастої інформації про життя музиканта, відсутність відомостей та фактів про окремі тривалі фрагменти його професійної кар'єри не лише утруднює дослідження праці і заслуг музиканта, але й надає неповторної, таємничої аури постаті артиста.

В архіві Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка зберігається Особова справа Ф. Прохачова, у якій міститься коротка біографія педагога, написана виразним, чітким почерком флейтиста. З неї ми дізнаємося, що майбутній артист у юному віці перебував у рядах Червоної Гвардії, пізніше Червоної Армії. З 1920 року, під час служби у війську, Ф. Прохачов почав навчатися музики, у 1927 році завершив навчання у Харківській музичній профшколі, а в 1930 році – Харківській консерваторії по класу флейти [1, арк. 99–102]. Очевидно, одним із викладачів музиканта був відомий флейтист Б. Кричевський, випускник Петербурзької консерваторії [3, с. 21]. Адже серед нотної бібліотеки Ф. Прохачова віднаходимо низку збірників нот з особистою печаткою Б. Кричевського. У 1931 році флейтиста запросили працювати у Харківську філармонію, паралельно з 1934 року музикант викладав у Харківській консерваторії. У 1941–1943 роках Федір Семенович пройшов за конкурсом у склад оркестру Харківського оперного театру. У цей час професійне зростання флейтиста було перерване війною. У 1943 році Ф. Прохачов потрапив на фронт, звідки повертається до Львова та отримав посаду викладача у Львівській державній консерваторії (1945) [10, с. 136].

Об'єктивною характеристикою професійної майстерності артиста та педагога Ф. Прохачова можуть послужити спогади тодішнього студента консерваторії, а в подальшому академіка Академії мистецтв України, доктора мистецтвознавства, директора центру музичної україністики, проректора Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Івана Ляшенка (1927–1998). Професор І. Ляшенко з захопленням розповідав про талант флейтиста. "Це був музикант надзвичайно високого рівня, який працював на хвилі високого мистецтва, – згадував І. Ляшенко. – Таке досконале виконання творів Й. С. Баха, яке я мав змогу слухати в інтерпретації Ф. Прохачова, я ніколи ніде пізніше не чув. Для мене він залишився великим артистом. Я мав змогу бути на концерті, де Ф. Прохачов у супроводі оркестру виконував Сюїту сі-мінор Й. С. Баха. Я був вражений роботою флейтиста. Виконання Ф. Прохачова відрізнялося прекрасним звуком та досконалою музичною виразовістю. Прохачов – абсолютно неординарна постать у музиці".

Величезну роботу вклав Ф. Прохачов у виховання учнів. "Знаючи можливості цього викладача, я вирішив вчитися у Прохачова як студент-кларнетист, – пригадував І. Ляшенко, – але Ф. Прохачов погоджувався взяти мене лише при умові, якщо я покину історико-теоретичний факультет. Він вимагав повної віддачі від студента" [6, с. 162–163].

Несподіваною таємницею оповита участь Ф. Прохачова у знаменитому Першому Всесоюзному конкурсі виконавців на духових інструментах, який проходив у Москві 12–20 березня 1941 року. І. Ляшенко наголошував на визначному досягненні Ф. Прохачова: "Флейтист узяв участь у музичних змаганнях та виборов звання лауреата". Диригент симфонічного оркестру Большого театру М. Голованов, за словами І. Ляшенка, запропонував Ф. Прохачову посаду артиста оркестру, але прикрі обставини та війна перервала усі плани музиканта. Зовсім недавно було віднайдено документ, який підтверджує здобуття флейтистом нагороди у конкурсі в Москві – це оригінал бланку Всесоюзного конкурсу виконавців на духових

інструментах, організованого Комітетом у справах мистецтв при РНК СРСР, з Рішенням та підписами членів жюрі у складі сімнадцяти осіб: головуючого М. Табакова та інших корифеїв духового мистецтва, серед них М. Буяновський, В. Цибін, А. Проценко, Ф. Еккерт, Є. Рейхе, К. Цукерман, у якому Ф. Прохачову було присуджено диплом першого ступеня. Але на цьому, на жаль, проблема втраченої пам'яті про заслуги артиста не була вирішеною до кінця.

У довіднику "Радянське духове інструментальне мистецтво" міститься доволі розгорнута інформація про проведення Всесоюзного конкурсу виконавців на духових інструментах у Москві 1941 року. Але серед відзначених музикантів ми не знаходимо імені Ф. Прохачова. Серед нагороджених флейтистів зазначені лише артисти, що отримали друге та третє призові місця та звання лауреатів [11, с. 216].

Насправді, незважаючи на 70-річну давність подій, питання повернення пам'яті про видатного виконавця-флейтиста видається сучасним українським фахівцям доволі суттєвим. Необхідно розуміти, наскільки високим авторитетом відзначався тодішній конкурс у Москві. Змагання проводили у три тури, участь у заході брали 100 музикантів. Вимоги конкурсу були високими: серед обов'язкової програми учасникам необхідно було виконати твір класичного композитора, твір композитора-романтика, оригінальний твір великої форми (концерт) та оригінальний твір радянського композитора [12, с. 92–93]. Досить сказати, що лауреат другої премії І. Ютсон уже до участі в конкурсі набув довготривалого стажу праці в оркестрах Ленінградського театру опери та балету, Оперного театру ім. Станіславського, Большого театру СССР, а лауреат третьої премії Н. Харьковскій на час проведення змагання працював артистом оркестру Всесоюзного радіо та Державного симфонічного оркестру СССР [4, с. 115, 129]. Третю премію конкурсу розділили визначні Т. Докшицер та Г. Орвід. Здобуття нагороди у Всесоюзному конкурсі виконавців на духових інструментах могло стати визначальною у долі музиканта, відкриваючи йому шлях до праці у найпрестижніших виконавських колективах країни.

Відзначаючи високий рівень учасників Всесоюзного конкурсу 1941 року, композитор А. Гедіке писав: "Техніка гри на духових інструментах за останні десятиліття настільки сильно зросла, що видатні виконавці, які жили 50 років тому, не повірили б своїм вухам, слухаючи гру наших духовиків-лауреатів" [5, с. 8].

Після війни, останні п'ять років свого короткого життя Ф. Прохачов віддав педагогічній праці у Львівській державній консерваторії. Доля пропонує йому в цей час ще один шанс реалізувати свій мистецький потенціал, цього разу у якості педагога. Заняття зі студентом Д. Бідою (у 1959–1979 роках солістом Заслуженого симфонічного оркестру Ленінградської філармонії), зростаючий талант якого привертав усе більшу увагу музичної громадськості, запропонували майстрові не лише гідну професійну реалізацію але й принесли велике моральне та естетичне задоволення.

В Обласному державному архіві Львівської області у протоколах засідань оркестрової кафедри консерваторії зберігся документ про проведення методичних зборів оркестрової кафедри від 27 грудня 1948 року. Одним із головних питань зборів було проведення відкритого уроку старшого викладача Ф. Прохачова зі студентом Д. Бідою. Документ підтверджує слова професора І. Ляшенка про велике значення виразової якості виконання для Ф. Прохачова, на чому він наголосив під час проведення уроку з Д. Бідою. Педагог вимагав підпорядкувати досягненню

виразовості усі технічні засоби музиканта. Одночасно викладач постійно працював і над покращенням чистоти звучання інструмента у Д. Біди. Цей документ не лише знайомить нас із творчим методом педагога Ф. Прохачова, але й зображає ставлення до майстра та студента інших викладачів оркестрової кафедри Львівської державної консерваторії у далекому 1948 році.

"**Протокол № 15**
Методичні збори оркестрової кафедри
Львівської державної консерваторії від 27.12.1948 р.

Присутні: Павлюченко (директор ЛДК)
Лекгер (завідуючий кафедрою)
Пархоменко (секретар оркестрової кафедри)
Пшеничка (декан оркестрового факультету)
викладачі: Жубр, Прядкін, Васільєв, Прохачов.

Слухали: Відкритий урок ст. викладача Прохачова (клас флейти) із студентом Бідою, який виконував Фантазію на теми з опери "Травіата" Дж. Верді та Вальс.

Обговорення уроку:

Лекгер: Прошу викладача розказати про студента.

Прохачов: Студент Д. Біда слухає мої поради і є прогресивним у заняттях. Я хочу викладати так, щоби відчувався ріст студента. Я намагаюся в техніці знаходити зв'язок з музикою. Наскільки мені це вдається вирішувати вам. Я стараюся навчити студента свідомо виконувати твір. Виразовість – найважливіше завдання.

Павлюченко: Т. Прохачов стоїть на правильному шляху. Студент Біда дуже добре сприймає зауваження. Лише є побажання, щоби викладач застосовував музичну термінологію, а не замінював моменти динаміки і кульмінації словами "нажимай", "наддай" та ін. Необхідні були зауваження концертмейстеру через неправильне співвідношення звучання в ансамблі. Ви маєте право вимагати від концертмейстера досконалішого виконання.

Прохачов: Я це вважав незручним.

Пархоменко: Студент Біда чудово грав і до вступу в консерваторію. Потрібно відзначити його неухильний ріст. Урок викладача Прохачова пройшов на високому рівні.

Лекгер: Рідкісний урок. Я бачив, що студент і педагог мають спільну мову. Педагог добре знає інструмент і сам "живе твором", переживає. Все ж я не чув, щоби студент рівно виконував пасажі (Фантазія з опери "Травіата"). Які вправи і етюди ви пропонуєте студенту? Необхідно відпрацьовувати матеріал у повільному темпі. Студенту потрібно пояснювати не лише словами, чому той чи інший пасаж треба виконувати таким чи інакшим чином, але й почуттями. Мене дивує, чому ви не грали на інструменті.

Прохачов: Я погано себе почуваю.

Васільєв: Враження дуже добре. Якщо би у нас у консерваторії були всі такі талановиті студенти, як Біда.

Прядкін: Хотілося би послухати першокурсника. Який підхід у педагога до початкуючого студента. Цікаво було би послухати вказівки викладача в етюдах і т.д.

Жубр: Система занять у т. Прохачова поза критикою. Не завадило б продемонструвати цей урок перед значнішою аудиторією. У Фантазії з опери "Травіата" Верді зміщення темпів, необхідно звернути увагу на збереження авторських вказівок.

Пшеничка: Я можу поздоровити Ф. С. Прохачова з добрим результатом.

Прохачов: Для збереження і покращення чистоти звуку я проходив зі студентом Арію Й. С. Баха. Ми опрацювали зі ст. Бідою ряд етюдів для рівності звуку і пасажів.

Завідуючий кафедрою Лекгер
Секретар кафедри Пархоменко" [9, Арк.31].

На нашу думку, сьогодні у середовищі фахівців недооцінено роль Ф. Прохачова у формуванні непересічної постаті флейтиста-віртуоза Д. Біди. Коли в 1946 році Д. Біда вступив у клас Ф. Прохачова, викладач відчув виняткові здібності молодого флейтиста і передбачив його майбутнє: "Я зможу зробити з Тебе справжнього музиканта" [7, с. 120]. Д. Біда у подальшому неодноразово згадував про велику і навіть визначальну роль Ф. Прохачова у його професійному зростанні. У часопису "Вільна Україна" Дмитро Михайлович розповідав: "Минув лише рік, як я демобілізувався з Радянської Армії і поступив у Львівську консерваторію. Але це плодотворний рік. За допомогою доцента Ф. Прохачова я наздогнав втрачене. Я, що колись насвистував на пастушій сопілці, оволодів майстерністю гри на флейті. Теорія доповнила практику, збагатився мій репертуар.

Я неодноразово з успіхом виступав перед львів'янами, мені аплодував Київ, а у кінці жовтня мене, як кращого флейтиста, посилають на показ консерваторій у Ленінград" [2, с. 4].

Незвичайно доповнює факти високого професіоналізму у роботі, довіри, поваги, щирості у відносинах між викладачем та його вихованцем знайомство з нотною бібліотекою Ф. Прохачова. Насамперед, вражає оригінальність, кількість та розмаїтість сольного флейтового репертуару, що перебував в особистому архіві педагога. Очевидно, флейтист оберігав, стежив та методично поповнював нотну бібліотеку, часто переписуючи дуже якісним та скрупульозним почерком рідкісні та цінні, на його думку, композиції. Привертає увагу, що багато збірників походять з часу навчання та праці Ф. Прохачова у Харкові, велика кількість була придбана пізніше, окрему частину нотної літератури варто назвати "трофейною". Видається, що вона була привезена флейтистом з-за кордону або придбана за схожих обставин.

Знайомство з нотною бібліотекою Ф. Прохачова може здивувати сучасного фахівця її цілковитою відмінністю від виконуваного та популярного сьогодні репертуару. Водночас назвати цю літературу застарілою чи малоефективною або низькохудожньою не буде правильним. Серед цікавих, самобутніх творів, збережених українським флейтистом, зустрічаємо композиції великої форми Ф. Бюхнера, А. Бурозе, Е. Пріля, Р. Тільметца, Концертіно В. Кочетова, Фантазію С. Шевченко, Ескізи Н. Черепніна, Фантазію на російські теми К. Хайнемеера, Мініатюри А. Грюнвальда, «Соловей» Й. Донжона, П'єси Т. Акименко, Е. Кронке, Ф. Сабатіля, А. Крантца та багатьох інших. Показово, що відразу у збірниках подано анотації та настанови педагога, які вирізняються детальністю, конкретними порадами про методи вивчення твору, пропозиціями супутньої інструктивної літератури та вправ у допомогу опануванню технічними завданнями та доланню проблем виконання композиції. Дивує та водночас захоплює цілеспрямованість і методичність фахівця,

актуальність його порад, своєрідний і навіть новітній підхід до вирішення тих чи інших виконавських питань. Відчувається наявність гармонійного та виваженого контакту у викладацькому стилі Ф. Прохачова між працею над художнім образом композиції та виправданістю застосування у цілях здобуття високої мистецької мети технічно-позиційного матеріалу у навчальному процесі. Такий підхід українського музиканта спростовує деякі переконання сучасних спеціалістів про спрямування духової музичної педагогіки першої половини XX століття лише до обмеженого прагнення виховання суто оркестрових кадрів [8, с. 8]. Декілька видань, що раніше належали Ф. Прохачову, подаровані Дмитру Біді та містять дарчий підпис педагога.

Власне нотні збірники та окремі флейтові видання, що були раніше власністю Ф. Прохачова після раптової, передчасної смерті майстра, почали становити у подальшому більшу частину бібліотеки самого Д. Біди у час його праці у музичних навчальних закладах Львова та Ленінграда. Артист переймає у свого вчителя звичку залишати на доданих листках у примірниках нот помітки, зауваження, цікаву інформацію про композитора і твір і т. ін. Трапляються тут і звіти про творчу та педагогічну діяльність, плани та задуми на наступний період роботи флейтиста.

Незважаючи на коротке, сповнене тривог, втрат та надій життя Ф. Прохачова, цей фахівець завжди залишався відданим обраній справі, у найскладніші епізоди свого існування продовжував спокійно та виважено працювати над вдосконаленням кращих професійних рис та був винагороджений значним педагогічним досягненням, яке залишить у пам'яті наступних поколінь глибоку вдячність викладачеві визначного флейтиста Д. Біди за його глибоку любов до мистецтва.

Список використано літератури

1. Архів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Особові справи професорсько-викладацького складу. – Оп. 2 о/с. – Спр. № 29. – Т. 2. – Арк. 99–102.

2. *Біда Д.* Розквітають молоді таланти / Д. Біда // Вільна Україна. – 1947. – 22 жовтня. – С. 4.

3. *Богданов В. О.* Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво / В. О. Богданов ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 32 с.

4. *Болотин С. В.* Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. В. Болотин. – Ленинград : Музыка, 1969. – 200 с.

5. *Гедике А.* Государственные экзамены на духовом отделении / А. Гедике // Советский музыкант. – 1941. – 10 июня. – С. 8.

6. *Карпяк А.* Спадкоємність традицій в історії флейтового мистецтва Львова / А. Карпяк // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Т. CCLVIII. – Львів, 2009. – С. 158–165.

7. *Карпяк А. Я.* Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX—XX ст.) [Текст] : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03: захищ. 29.05.2002: затверджена 13.11.2002 – Музичне мистецтво / Карпяк Андрій Ярославович ; НМАУ. – К., 2002. – 198 с.

8. *Кушнір А. Я.* Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства за

спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво / А. Я. Кушнір ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нєжданової. – Одеса, 2013. – 17 с.

9. Львівський обласний державний архів. – Ф. № Р – 2056. – Оп. №1. – Спр. № 49. – Арк. 31.

10. *Цайтц В. Б.* Кафедра духових та ударних інструментів / В. Б. Цайтц, А. Я. Карпяк // Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Друге видання, доповнене. – Львів : Сполом, 2008. – С. 134–144.

11. *Черных А.* Советское духовое инструментальное искусство: справочник / А. Черных. – М. : Советский композитор, 1989. – 320 с.

12. *Шутко Ю. І.* Флейтове мистецтво XX століття в контексті української культури : Дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Ю. І. Шутко ; Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв. – К., 2010. – 196 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

FLUTIST FEDOR PROHACHOV`S PROFESSIONAL SECRETS

Andrij KARPYAK

Department of wind and percussion instruments,
The M. V. Lysenko Musical National Academy in Lviv,
str. Nyzhankivs'kogo, 5, Lviv, Ukraine, 79005,
tel.: 097-71-14-749; e-mail: gego@mail.ua

Information about Lviv flute school, which is famous by world wellknown names specialists and traditions of great originality, replenished each time with new materials and facts that prove high professional level of its representatives. Recent finds of valuable personal records and discovery private libraries by F.Prohachov enriched our knowledge of the method for training and artistic achievements of one of the brightest representatives of Ukrainian music and instrumental art.

After visiting a music library of F. Prokhachov, a contemporary specialist-musician may wonder at its complete difference from the performable and popular repertoire nowadays. However, it would be wrong to call this literature outdated or ineffective, or non-artistic. Among the interesting and original musical works collected by the Ukrainian flutist, we come across some larger compositions by F. Büchner, A. Buroze, E. Prill, R. Tilmetz, Concertino by V. Kochetov, Fantasy by S. Shevchenko, Sketches by N. Cherepnin, Fantasia on Russian motives by K. Heinemer, Miniatures by A. Grünwald, Nightingale by J. Donjon, pieces by T. Akymenko, E. Kronke, F. Sabatil, A. Krantz and many others. It is worth pointing out that in the music books we come across annotations and teacher's guidance, rich with details, specific advice on the study methods of a musical piece, with proposals of related instructional literature and helpful exercises to achieve the learning objectives and overcome technical problems in musical performance. The specialist's purposefulness and methodological approach, the relevance of his advice, his unique and even innovative approach to solving various performing issues are worth wonder and admiration. F. Prokhachov's teaching style combines a harmonious and well-balanced contact between the work at the artistic image of a composition and the rationality of applying technique-

positioning material in order to achieve a highly artistic purpose in the learning process. This approach of the Ukrainian musician refutes a number of contemporary experts' views on aiming modern wind music pedagogy of the first half of the 20th century solely at educating purely orchestral performers.

Keywords: flute Performance and Pedagogy of Ukraine, F. Prohachov`s creative method.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 94–102
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 94–102

УДК 78.071.1(477)(092):78.087.68

ТВОРЧІСТЬ ЛЕВА ТУРКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ДІАСПОРИ

Наталія СИНКЕВИЧ

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

Стаття присвячена багатогранній діяльності видатного українського диригента середини XX століття Лева Туркевича. Описано родинні витоки високої духовності митця, його таланти та здобуття ґрунтовної освіти. Окреслено періоди творчості та визначено найвищі досягнення на посаді диригента Львівського оперного театру, в еміграції – як керівника хору "Ватра" в Західній Європі та інших хорових колективів (у тому числі церковного) у Канаді. Наголошено на усвідомленні ним національно-виховних цінностей церковного обряду. Л. Туркевич дбав про насичення хорового репертуару літургійною та паралітургійною хоровою музикою, написав працю про церковну музику, мав численні виступи у храмах різних конфесій. Виконавська творчість Л. Туркевича потрактовано в контексті соціокультурного функціонування українського хорового мистецтва діаспори Заходу.

Ключові слова: диригент, хор, церковний і світський репертуар, діаспора, концерт.

Традиційно-генетичний потяг українців до гуртового співу, який можна окреслити як архетипову функцію національного хорового мистецтва, знайшов окремий вияв у діаспорі. Митці, які опинилися на Заході внаслідок історичних і політичних обставин, сповна усвідомлювали роль хорової діяльності в житті й культурно-психологічній етноідентифікації емігрантів та їхніх дітей. Хор був духовно-мистецьким осередком, де українці могли відчувати себе національною одиницею, відпорною до асиміляції з іншими націями та народностями. Водночас хор ставав прихистком перед надміру урбанізованою і прагматичною атмосферою західного буття. Для ширшого загалу публіки (української та чужинської) кожний хоровий концерт сприймався як маніфестація українства, його самоствердження. Тому поряд із архетиповою діяла етноконсолідаційна функція, що сприяла єднанню людей, поколінь, вираженню спільності думок і почуттів через спів. Серед митців діаспори, які самовіддано присвячували себе організації хорової справи й диригентській практиці, вирізняється постать Л. Туркевича. Метою статті є висвітлення внеску видатного диригента до функціонування українського хорового мистецтва в Західній Європі та Канаді.

Мистецька величина й досягнення Л. Туркевича переконують у недостатній увазі дослідників до його постаті та творчої праці на благо української культури.

© Наталія Синкевич, 2015

Обмаль літератури (на сьогодні це видана 1965 року в Канаді книжка Любові Левицької та Івана Бодревича, в якій також містяться спогади різних авторів про митця; крім того, є спорадичні дані в працях Антона Рудницького, Василя Витвицького та Ганни Карась), спонукає до якомога повнішого зібрання відомостей і фактів про Л. Туркевича. Оперний, оркестровий і хоровий диригент, педагог, піаніст, концертмейстер, віолончеліст, музикознавець, композитор і аранжувальник, організатор музичного життя – на всіх напрямах діяльності він залишив відбиток свого багатого обдарування, високої фаховості та водночас рідкісних серед артистів такого рівня якостей інтелігентності й людяності.

Витоки цього варто шукати насамперед у його походженні та вихованні. Народився Л. Туркевич 4 травня 1901 року у відомій своєю музикальністю священичій родині отця-катехита Івана, в містечку Броди. Сестрами Лева були майбутні перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лукіянович і оперна співачка Ірина Туркевич-Мартинець. Мати Софія (з дому Кормош), колишня учениця В. Курца та К. Мікулі, чудово грала на фортепіано, акомпанувала на концертах молодій С. Крушельницькій. Дід Лев, на честь якого, ймовірно, назвали онука, мав чин отця мітрата у Святоюрському соборі Львова, посвячував новозбудований Музичний інститут ім. М. Лисенка. З раннього дитинства у хлопчика виявили абсолютний слух і тому такою органічною була його участь у домашньому музикуванні. Він зростав на лоні мальовничої природи (з 5-ти років у Заліщиках над Дністром, потім у селі Підмихайлівці Рогатинського повіту, де був родинний маєток з розкішними парком і садом), в оточенні національної культурно-мистецької і релігійної еліти. Як і інші діти, змалку знав народні обряди, звичаї, пісні. У семирічному віці виступив як піаніст-соліст на львівській сцені зі складною програмою. Коли 1911 року перебралися до Львова й замешкали при Соборі св. Юра з о. Левом, співав разом з братом і сестрами у церковному хорі, провадженому їхнім батьком, о. Іваном. Під час проживання родини у Відні (1914–1916 роки) й праці о. Туркевича з хором церкви св. Варвари син Лев виконував сопранові партії літургійних творів Д. Бортнянського.

Лев отримав ґрунтовну освіту: Українська Академічна Гімназія і паралельно Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (клас фортепіано М. Криницької) [4, с. 402], Львівська консерваторія ім. К. Шимановського (клас проф. М. Солтиса) [9, с. 300], згодом Академія музики у Відні (музикологія і композиція у проф. Й. Маркса, фортепіано у Ф. Вірера) [9, с. 300] й Віденський університет (філософський і математичний факультети). Окрім музичних, мав математичні здібності, що дали змогу стати визначним шахістом.

Упродовж міжвоєнного періоду Львова Л. Туркевич концертував у складі інструментальних ансамблів (зокрема, як віолончеліст із піаністкою Г. Левицькою та скрипалем Р. Придаткевичем), а також розпочав диригентську діяльність із хорами “Львівський Боян”, “Бандурист”, львівським симфонічним оркестром. Виступи Л. Туркевича рецензували В. Домет-Садовський і С. Людкевич, відгукуючись про нього вельми позитивно й відзначаючи “визначні” слухові здібності виконавця та його “совісну працю” [6, с. 485; 7, с. 498]. В. Барвінський назвав Л. Туркевича “найкращим диригентом того часу” [10, с. 34]. Також Л, Туркевич організував “шістнадцятку” – чоловічий хор, з яким їздив виступати Галичиною. Зібрані кошти жертвували українським політичним в’язням та інвалідам. Збирав і видавав друком разом з двома членами цього хору нелегально передані з Наддніпрянщини народні

пісні (в хорових опрацюваннях М. Леонтовича, М. Вериківського та К. Стеценка) під криптонімом МУТУМ із серії "Підручна бібліотека «Бандуриста»". Був активним учасником кооперативу "Український театр", де з музикантів працювали також С. Людкевич і Я. Ярославенко. У Відні диригував студентськими хорами, деколи оркестром на різних урочистих заходах. По закінченні студій влаштувався заступником диригента у Львівському оперному театрі. Став першим українським оперним диригентом у Галичині. Весь репертуар диригував напам'ять, працював без камертона. Залучався також до розважальних імпрез, як артист і автор музики. Співпрацював із авторами стрілецьких пісень – Л. Лепким, Р. Купчинським та ін. Увійшов до СУПроМу як член управи та виконавської секції.

У 1929–1939 роках Л. Туркевич – професор музики в Познанському університеті, а також диригент оперних театрів у Бидгощі, Варшаві та Познані; як міг, допомагав у працевлаштуванні українським співакам. 1939 року повернувся до Львова, де його запрошено на посаду музичного керівника театру ім. Лесі Українки та професора Львівської державної консерваторії. З 1941 року призначений головним диригентом Львівської опери. Як писав В. Витвицький, оперний театр, збагачений досвідченими мистецькими силами з центральних українських земель, блискуче розвинувся під проводом режисера В. Блавацького та диригента Л. Туркевича. Зокрема, пам'ятним і вражаючим стало виконання "Кавказу" Шевченка-Людкевича з'єднаними хорами й симфонічним оркестром опери під керівництвом Л. Туркевича 1943 року. Композитор, митці-виконавці та численні слухачі відчули тоді особливе "почуття єдності та спільності" [3, с. 213–214]. Трохи раніше, відбулося "Свято пісні" – конкурс хорів Галичини. Л. Туркевич увійшов до складу журі, а на другий день конкурсу сам диригував усіма хорами в театрі та на спільному концерті в Стрийському парку. В цей час писав багато музики: світської (симфонічні й вокальні твори, струнні ансамблі, хорові опрацювання фольклору) й літургійної (Служба Божа для чоловічого хору, Панахида, окремі пісні до Служби Божої та паралітургійні духовні пісні), інструментував твори інших композиторів. Окрім того, Л. Туркевич поруч із С. Сапруном, С. Людкевичем, В. Барвінським, М. Колессою, Б. Кудриком та іншими працював у створеному 1941 року Інституті народної творчості [10, с. 24].

1944 року, внаслідок загрози радянської окупації, значна частина інтелігенції Галичини емігрувала на Захід. Родина Л. Туркевича спочатку перебувала в Австрії. Під час "таборового періоду" еміграції диригент продовжував свою діяльність: у Відні, в Соборі св. Стефана керував спеціально організованим мішаним хором на заупокійній Службі Божій за митрополитом А. Шептицьким (соло виконала сестра Лева Стефанія). Організував концертну групу у складі співаків М. Скала-Старицького, Л. Рейнаровича, О. Сушко й танцюристки Р. Прийми, де був і керівником і акомпаніатором. Ця група виступала для Української Дивізії у Словаччині. Очолював деякий час емігрантський хор Собору св. Варвари. Побував у більшовицькому полоні біля табору "Брук", де його зобов'язали організувати хор із в'язнів і дати концерт на свято армії, звеличуючи Сталіна спеціально скомпонованою диригентом піснею на готовий текст [2, с. 258]. Це значною мірою допомогло у визволенні, після чого Л. Туркевич керував у Філлях (Каринтія) хором ім. Кошиця.

Тоді ж в Інсбруку, під диригентурою М. Струка, діяв хор "Думка", організаторами якого були Ю. Цегельський, М. Винницький і Є.-О. Садовський.

З переїздом "Думки" до міста Брегенц поблизу Швейцарії виникли непорозуміння диригента зі співаками. Дійшло до судового процесу, внаслідок чого управа хору повинна була знайти нового авторитетного диригента й мистецького керівника. Вибрали професора Л. Туркевича, який оновив склад "Думки" членами свого хору ім. Кошиця, а також хористами інших колективів. 1946 року народився чоловічий хор "Ватра".

Перші концерти реорганізованого хору (ще зі старою назвою) увінчалися успіхом. Взявши тоді ж участь в українській Службі Божій у Брегенц, хор розпочав новий етап діяльності з Божим благословенням. У нелегких табірних умовах Л. Туркевич проводив щоденні проби по 6–7 годин, вишколюючи як цілий колектив, так і окремих співаків. Ретельна праця диригента, добрий голосовий матеріал і завзяття хористів уможливили вже за кілька тижнів улаштування турне французькою окупаційною зоною Німеччини. Для цього турне Л. Туркевич заангажував о. П. Мельничука як капелана хору. Він відправляв Богослуження разом із парохами місцевих церков, куди "Ватра" приїжджала на запрошення. За словами о. П. Мельничука, хористи "були віруючі люди, тим більше, що їхній диригент так солідно підготував їх … це направду була велика розкіш душі слухати того чудового співу наших церковних мелодій. Тому й не диво, що ті прекрасні наші мелодійні пісні з Святої Літургії, порушували до сліз навіть і німців, хоч вони змісту не розуміли" [8, с. 301]. Рецензенти з німецької і української преси писали про досконалість співу одягнених у народні строї хористів і мистецьку цілісність колективу, який уважно стежить за вказівками "улюбленого і скромного" керівника. Були відзначені особливості програм, в яких сусідили українські та німецькі хорові твори. Кожний світський концерт відкривався піснею М. Гайворонського "За рідний край, за нарід свій", що стала своєрідним гімном хору. Цим демонструвалася естетико-художня вартість української музики, а також національно-патріотичні засади колективу, що виконував, серед іншого, ідеологічно-пропагандистську функцію хорового мистецтва. На противагу радянському режимові, що закріпився на батьківщині й затушовував національні відмінності всіх "братніх республік", хор "Ватра" сповіщав світові про Україну, її визвольну боротьбу, багатий фольклор, композиторську творчість і давню церковно-пісенну культуру.

Саме як "Ватра" хор уперше виступив 22 вересня 1946 року в Брегенц на Міжнародному святі, розпочавши турне містами Австрії. Ця назва – символ таборового вогнища й колишнього пластового життя – покликана була обігрівати співаків любов'ю до своїх традицій і освітлювати світлими спогадами звивисті стежки емігрантського життя. Архиєпископ Відня дав письмове повноваження хорові під проводом проф. Туркевича супроводжувати українські Богослуження в Австрії та за її межами, а також влаштовувати концерти з релігійною програмою у церквах. Тріумфальні виступи "Ватри" містами Австрії, Швейцарії, Німеччини (всього 240 за 1946–1949 роки), у тому числі в престижних залах (як віденський "Моцартеум" чи женевська "Реформація"), і радіотрансляції у цих же країнах відобразилися в захоплених відгуках критики. Зокрема, Л. Туркевич заслужив на титули "диригента великого формату", "ідеалістичного керівника", "глибокочутливого митця", який мав "уміння сугерувати й оживляти" партитури завдяки властивому йому "еластичному способові диригування" [5, с. 252–253]. За професором Вернером із Зальцбурга, "школа, яку дав хорові

його керівник, досягає віртуозності". Хор бачився "одним звуковим тілом", в якому відчувалися "виразне національне обличчя", "глибина народної душі", "прадідівське мистецтво" [5, с. 253]. Його спів вирізняли "блискуча дисципліна", "оркестральні ефекти", "вимова… дуже виразна і добре зрозуміла", "надприродні можливості", "інструментальне ведення голосів". Присутність на концертах впливових осіб різних країн із військових, дипломатичних і мистецьких кіл сприяла "амбасадорській репрезентації українського імени та культури" [5, с. 210] в Європі. Важливу роль у цьому відіграло й чудове виконання "Ватрою" таких шедеврів західноєвропейської хорової творчості як ораторія Й. Гайдна "Створення світу", "Ода до радості" з Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, пісні Й. Брамса. Мовою оригіналу хор співав також польські й французькі пісні. За статистикою І. Бодревича, секретаря та архіваріуса хору, програму "Ватри" за час існування в Європі складали 103 композиції, з них 31 літургійна пісня, 23 народних, 31 твір українського автора, 18 творів іноземних авторів [5, с. 246].

Отже, в цей період своєї діяльності на еміграції Л. Туркевич на високомистецькому рівні здійснював естетико-художню репрезентацію української та зарубіжної хорової музики (артистична функція), а також достойно долучився до церковно-ритуальної функції українського хорового мистецтва й надалі активно втілював її в ужитково-культовому та концертному виконанні з "Ватрою" та іншими хоровими колективами. Розуміння митцем вагомості співаної Служби Божої для самоусвідомлення та зміцнення духовно-моральних основ українського народу йшло з генетичного коріння священичого роду, із закладених у дитинстві етичних вартостей. Усе це, поруч із толерантністю Л. Туркевича до інших націй, сприяло демонстрації краси й самобутності українського обряду перед чужинцями, в тому числі у храмах інших конфесій. Ще одним підтвердженням цього стала співпраця з пастором церкви баптистів Шраєром, який особисто займався організацією концертів "Ватри" на території Швейцарії. Крім того, звідси випливає участь Л. Туркевича в реалізації міжетнічно-інтеграційної функції українського хорового мистецтва, що проявлялася у солідарності представників будь-якої національної належності на основі мистецько-естетичних вражень (ширше – загальнолюдських культурно-гуманістичних цінностей).

Один із "ватрівців", соліст д-р В. Боднар залишив спогади про способи вишколу хору Л. Туркевичем. За В. Боднаром, диригент "не любив дешевих ефектів, а виконував пісні згідно з інтенцією композитора. Кожну ноту треба було точно відспівати, бо він не любив «смарування»… Диригував всіма пальцями рук і не розмахував. Кожний палець в диригуванні мав своє завдання: піано, форте, крещендо чи де-крещендо… Любив здисциплінованість хору, був тактовним і нікого не ганив… Спочатку докладно вивчали партію, а опісля йшла інтерпретація і виконання в нюансах кожної пісні в програмі. Звичайно, програма концерту складалася з релігійної і світської частини і закінчувалася веселими піснями, як, наприклад, «Коломийка» проф. Гнатишина. Засадничо репертуар був різноманітний, добірливий, включав і класичні твори наших і світової слави композиторів" [1, с. 308].

У лютому 1949 року, завдяки допомозі оо. Василіян з Едмонтона, Л. Туркевич із частиною хористів виїхав до Канади. Там доповнив "Ватру" новими співаками й працював над релігійним і світським репертуаром. Концертували Канадою та Америкою, усюди здобували прихильників. Виношуючи ширші творчі плани,

Л. Туркевич перебрався до Торонто на запрошення філії УНО (Українське Національне Об'єднання Канади). Взяв на себе роль головного промотора музичного життя, свідченням чого стало святкування 60-ліття поселення українців у Канаді цього ж року. З великою майстерністю диригент інструментував та інтерпретував перед багатотисячною публікою пісню С. Людкевича "За тебе, Україно" (присвячену емігрантам), канадський гімн і сцени з опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського з участю оркестру, співаків-солістів і хору. Успішно діяв заснований Л. Туркевичем "Український театр міста Торонта", що розпочав діяльність прем'єрою оперети "Чорноморці" М. Лисенка.

Диригент виступав і на інших імпрезах, влаштовуваних різними українськими організаціями (Український Студентський Клюб, Комітет Українців Канади, Спілка Української Молоді, Пласт). Зокрема, при СУМі вів чоловічий хор "Прометей" і дитячий хор. Шість років працював із жіночим хором "Чайка" під проводом ЖС ЛВУ (Жіночої Секції Ліги Визволення України). Репертуар хорів складали пісні різного характеру. Аранжування, виконані професором, вирізнялися майстерністю і збереженням народного характеру пісень, а саме насиченням мелодії контрапунктами чи імітаціями, збагаченням ходами інших голосів. Прикметною рисою праці Л. Туркевича було постійне розширення репертуару, вивчення творів українських композиторів молодшої генерації – Б. Лятошинського, К. Данькевича, А. Штогаренка та ін. Можна констатувати, що Л. Туркевич сповнював для українського хорового мистецтва діаспори консерваційно-стимулюючу функцію – зберігав існуючий хоровий репертуар (особливо заборонений в СРСР церковний) і примножував його, в тому числі власними творами, опрацюваннями та аранжуваннями. Багато літургійних пісень для своїх аранжувань Л. Туркевич почерпнув ще із церковної бібліотеки при храмі св. Юра у Львові [5, с. 51].

За його ініціативою 1952 року постав Музичний інститут ім. М. Лисенка, де Л. Туркевич вів класи фортепіано та вокалу (очолив заклад проф. І. Ковалів). Уся його громадсько-організаційна та педагогічна праця була скерована передусім на виховання молоді діаспори. За твердженням Л. Левицької, "він часто повторював слова Ціцерона, що: найкращий і найбільший подарунок, що його можемо дати державі, це освічена й добре вихована молодь" [5, с. 112]. "Його рішенням було заімпонувати новому поколінню шляхетною і багатою піснею" [5, с. 128]. Тому ще перед від'їздом до Торонто, дав концентрований вираз своїх міркувань у музикознавчому дослідженні, звертаючи особливу увагу на літургійний спів. "Уже в давніх часах чужинці, які відвідували Україну, захоплювалися красою нашого церковного співу… Співання в хорах належало до почесного обов'язку, підносило гідність і значення людини. Співання від дитинства впливало на фізичний розвиток голосів і вироблювало музикальність… На терені Злучених Держав (Сполучених Штатів Америки. – *Н. С.*) наша Церква опинилася в інших умовах, як це було в Батьківщині. Розпорошеність людей по країні створила те, що наплив молоді, яка мала б підтримувати ту нашу традицію, у великій мірі зменшувався. Через плекання наших культурних цінностей, зокрема церковної музики, можна більше людей прив'язати до нашого обряду", – писав Л. Туркевич. Для підтримання належного рівня церковних хорів пропонував такі засоби: "1 – створення центру, яке кермувало б церковним музичним життям на терені Злучених Держав Америки і Канади. 2 – створення музичної

бібліотеки, яка уможливлювала б диригентам користуватися нею. 3 – створення видавництва церковних пісень, добре зредагованих і виправлених. 4 – поїздки представника центру по парохіях, який би на місці давав вказівки й поради місцевим диригентам відносно стилю музики, добору пісень, їхнього виконання… Сповнення цих постулатів мало б великий вплив і на розвиток світського музичного життя, яке також не має належної опіки. Знаною річчю є те, що організації по різних місцевостях мають клопоти зі святкуванням різних національних академій з причини браку нотного матеріялу. Опіка і над цими справами мала б своє значення і в загальному суспільному житті" [5, с. 129–130]. Отже, Л. Туркевич доклав зусиль і до спонукально-дослідницької функції українського хорового мистецтва, що спрямовувала музикознавців і диригентів-практиків до теоретичних розробок та узагальнень у пошуках шляхів удосконалення хорового співу.

Переобтяжений численними обов'язками, Л. Туркевич знаходив час для праці зі своїм церковним мішаним хором при церкві Матері Божої Неустанної Помочі в Торонто. Для цього зробив численні аранжування літургійних і паралітургійних пісень. Співацька культура й складний багатоголосий репертуар колективу приваблювали не лише парафіян, а й представників інших націй і віросповідань. Він отримав назву "Прославний хор", його запрошували для виступів у святинях різних конфесій, на радіо та на релігійних урочистостях.

1957 року Л. Туркевич керував і диригував постановкою опери А. Вахнянина "Купало" за участю Торонтського оркестру, хору, солістів Й. Гошуляка та М. Голинського. Вокально-симфонічний концерт української музики, підготований і виконаний великою кількістю учасників під проводом Л. Туркевича 1959 року (чоловічий хор "Прометей", жіночі хори "Чайка" та "Арфа"), заслужив схвальні відгуки в пресі Торонто. Резонансними мистецькими подіями стали вокально-симфонічні концерти під батутою Л. Туркевича першої половини 1961 року – до Свята Соборності України, з нагоди 100-річчя смерті Т. Шевченка та на традиційній зустрічі українців Канади й Америки, присвяченій Шевченківським роковинам. На всіх концертах лунав поруч із канадським, гімн України, перше інструментування якого належало Маестро.

На жаль, у розквіті творчих сил важка хвороба призвела до передчасного відходу видатного диригента у Вічність. Мелодія його життя обірвалася 4 листопада 1961 року.

Внесок Л. Туркевича до соціокультурного функціонування українського хорового мистецтва діаспори важко переоцінити. Завдяки йому хорова діяльність українських емігрантів була піднесена на належну висоту й не лише стала конкурентно-спроможною у світовому вимірі, але багато в чому перевершила досягнення інших народів.

Список використаної літератури

1. *Боднар В.* Спогад з нагоди 40-ліття хору "Ватра" / Д-р В. Боднар // З моїх життєвих доріг. – Львів ; Парма, 1999. – С. 307–310.

2. *Бодревич І.* Большевицький в'язень / І. Бодревич // *Левицька Л.*, Бодревич І. Лев Туркевич. Життя і творчість / Л. Левицька. – Торонто, 1965. – С. 257–260.

3. *Витвицький В.* Станислав Людкевич зблизька / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика / упор. Л. Лехник]. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. – С. 206–214.

4. *Карась Г.* Музина культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. – 1164 с.

5. *Левицька Л.* Лев Туркевич. Життя і творчість / Л. Левицька, І. Бодревич. – Торонто, 1965. – 360 с.

6. *Людкевич С.* З музичного руху / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / упор. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 485–486.

7. *Людкевич С.* Концерт "Львівського Бояна" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / упор. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 497–498.

8. *Мельничук П.* Про хор "Ватра" та його диригента / П. Мельничук / Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість / Л. Левицька, І. Бодревич. – Торонто, 1965. – С. 300–305.

9. *Рудницький А.* Українська музика : Історично-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

10. *Штундер З.* Станіслав Людкевич. Життя і творчість / З. Штундер. – Т. 2. (1939–1979). – Жовква : Місіонер, 2009. – 360 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

CREATIVE WORKS OF LEV TURKEVYCH IN CONTEXT OF SOCIAL AND CULTURAL FUNCTIONING OF UKRAINIAN CHORAL ART OF WESTERN DIASPORA

Natalia SYNKEVYCH

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

Among artists of the diaspora who dedicated themselves to the organization of choirs and conducting there is a figure of Lev Turkevych. The article deals with many-sided work of a famous Ukrainian conductor from the middle 20th century. Master's high spirituality, talents and good education are mentioned.

He studied in High Music Institute named after M. Lysenko and Lviv conservatory named after K. Shymanovskyi, later an Music Academi in Vienna and Vienna University. His main periods of creative work: between the wars, German occupation of Lviv, emigration and Canadian are outlined.

During between the war period in Lviv Turkevych gave concerts as a cellist in different ensembles. He also started conducting choirs "Lvivskyi Boian", "Bandurist", Lviv Symphony Orchestra. After graduating the conservatory he worked as an assistant conductor in Lviv Opera

Theatre. He became the first Ukrainian operatic conductor in Halychyna. He conducted all his repertoire by heart without using a tuning fork.

Until 1939 he worked as a music professor and conductor in Warsaw and Poznan. After coming back to Lviv became a professor in Lviv conservatory. In 1941 was appointed the main conductor in Lviv Opera Theatre. Thanks to Turkevych the Opera House got a much higher artistic level. In between the war period L. Turkevych also worked as a composer: wrote circular and liturgical music.

In 1944 L. Turkevych's family emigrated to the West. During "the camp period" being in Austria, the conductor continued to perform. He was invited to conduct the choir "Dumka" that was reorganized in 1946 and renamed "Vatra".

Under difficult conditions in "camps for moving people" L. Turkevych had everyday rehearsals. His persistent work and good repertoire gave a chance to have successful concerts. The choir "Vatra" informed Western Europe about Ukraine, liberating struggle, rich folklore, composer's creative works and ancient church and song culture.

During 1946–1949 there were 240 concerts in cities of Austria, Switzerland and Germany. They performed in prestigious capital halls as well as in different churches. They got numerous favourable reviews in the press.

In 1949 Turkevych went to Canada. In Toronto he became the main promoter of music life. He founded "The Ukrainian Theatre of the City of Toronto", conducted men's, children's and women's choirs. In 1952 on Turkevych's initiative Music Institute named after M. Lysenko was opened where Turkevych taught piano and vocal. His social, organizational and pedagogic work was aimed at educating the young in the diaspora.

Besides, Turkevych worked with one of the church choirs in Toronto. The choir mastered complicated polyphonic repertoire, it was invited to sing in different churches on the radio.

Turkevych met untimely death after a serious illness.

Turkevych's contribution to social and cultural functioning of the Ukrainian choral art is really significant. Thanks to him choral works of Ukrainian emigrants reached its height and surpassed the achievements of other nations in this sphere.

Keywords: conductor, choir, church and secular repertoire, diaspora, concert.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 103–125
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 103–125

Т Е А Т Р О З Н А В С Т В О

УДК 792.031.4.072(477.8) “1905/1906”

ДО ПРОБЛЕМИ ДІЯЛЬНОСТІ РУСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА «РУСЬКА БЕСІДА» ПІД ДИРЕКЦІЄЮ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО (1905–1906) В ДОКУМЕНТАХ, ЛИСТАХ, ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПРЕСІ

Богдан КОЗАК

Кафедра театрознавства та акторської майстерності,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, к. 12, Львів, Україна, 79008,
тел.: 032 239 41 97; e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

Розглянуто діяльність Руського народного театру товариства “Руська Бесіда” під дирекцією Миколи Садовського (1905–1906), а також зіставлено узагальнення, які зробив М. Садовський у спогадах “Мої театральні згадки. 1881–1917 рр.” з приводу своєї праці в Галичині, з архівними документами, листами та оцінками не тільки його режисерської й акторської діяльності, а й цілої трупи, зокрема гри М. Заньковецької, не лише в українській, але й у польській пресі. Висвітлено вимоги австрійської цензури до театрів, окреслено суспільно-політичну атмосферу, що склалася на той час в Галичині у стосунках між польськими та українськими громадами, й позначалися на діяльності Руського народного театру. Встановлено точні дати приїзду М. Заньковецької та її першого виступу в Галичині.

Ключові слова: Руський народний театр (1905–1906), Микола Садовський, Марія Заньковецька, польська театральна критика.

Не часто зустрінемо в українському театрознавстві праці з історії національного театру з посиланням на відгуки в чужомовній пресі. А саме такий підхід дає змогу значно об’єктивніше оцінити здобутки й обміркувати прорахунки в діяльності рідної сцени – її репертуар, гру акторів, працю режисерів, розвиток і осягнення на тому чи іншому етапі.

Наше дослідження присвячене проблемі висвітлення діяльності Руського народного театру товариства “Руська Бесіда” у Львові у польській пресі. Дослідження охоплює лише період від травня 1905 року до кінця квітня 1906 року, коли керівництво Руським народним театром обійняв Микола Садовський – один із найвидатніших акторів і режисерів театру корифеїв. Цей період в історії галицької сцени справді є вагомим і пам’ятним. Про час своєї діяльності в Галичині М. Садовський пише у книзі під назвою “Мої театральні згадки”, першу частину якої він опублікував у Літературно-науковому вістнику 1906 року, а завершив публікацію, повернувшись 1926 року з еміграції в Україну, в журналі “Життя і революція” 1929 року. Окремою книжкою спогади актора вийшли 1930 року під назвою “Мої театральні згадки. 1881–1917 рр.” [15] і під цією ж назвою перевидані

© Богдан Козак, 2015

1956 року [15, с. 203]. Відтоді їх часто цитували у різних театрознавчих статтях та наукових виданнях, зокрема, в нарисі "Український драматичний театр" (Т. 1. за редакцією М. Т. Рильського, видавництво "Наукова думка". К., 1967). Важливо зіставити те узагальнене, що написав М. Садовський у спогадах про свою працю в Галичині, з архівними документами, листами та оцінками його режисерської й акторської діяльності не лише в українській, але й у польській пресі. Це дасть змогу конкретизувати етапи його роботи, уточнити деякі дати виступів, а також увиразнити ту суспільно-політичну атмосферу, що склалася на той час в Галичині у стосунках між польськими та українськими громадами, і позначилася на діяльності Руського народного театру під його керівництвом.

Комітет товариства "Руська Бесіда" надіслав свого представника до Миколи Садовського з пропозицією очолити Руський народний театр, коли із своєю трупою він гастролював у Житомирі. [Весною 1905 р., – згадував актор Северин Паньківський, який саме тоді працював у трупі М. Садовського, – ми грали в Житомирі у театрі Фельденкрайга. Наближався кінець сезону. Саме в цей час приїхав до Житомира делегат «Руської Бесіди» у Львові, доктор Станіслав Дністрянський, і запропонував Садовському обняти дирекцію галицького театру. Садовський погодився, а я також вирішив їхати до Львова" [10, арк. 173]. Отож, у травні 1905 року М. Садовський обійняв посаду директора Руського народного театру.

Разом із М. Садовським до Галичини як його помічник приїхав і Северин Паньківський, за походженням – галичанин. "Познайомившись з трупою, попросив мене Садовський зостати на його місце «низовим», – згадував у своїх спогадах Северин Паньківський, – а сам вернувся додому, до Києва, трохи спочить, забрати театральне майно та запросити Заньковецьку" [10, арк. 173]. Аж у Станіславові (тепер Івано-Франківськ. – *Б. К.*), де на той час виступав Руський народний театр в листопаді 1905 року до них долучилася зірка театру корифеїв Марія Заньковецька.

Упродовж півроку перед її приїздом, "як Мойсей, що вивів євреїв з Єгипту, водив їх по пустині 40 літ, перш ніж привести в землю обітовану, так і я, – згадує у спогадах М. Садовський, – взявши з нього зразок, вирішив, що тільки після праці над трупою можна буде показати її суспільству в землі обітованій, сиріч у Львові" [15, с. 138–139]. М. Садовський, немов генерал "на марші", переїжджаючи з трупою по всій Галичині з міста до міста, з містечка до містечка, водночас працював над підняттям професійного рівня Руського народного театру. На той час у репертуарі театру, як зазначив поет, історик театру Степан Чарнецький, були "старі, переграні твори («Нещасне кохання», «Перехитрили», «Жидівка-вихристка», «Ой не ходи, Грицю», «Душогуби», «Запорожець за Дунаєм», «Шельменко-денщик», «Загублений рай», «Невольник», «Наталка Полтавка», «Сорочинський ярмарок», а також невідомі досі на галицькій сцені: Аркаса «Катерина», Яновської «Відьма» та «Дзвін до церкви скликає…, або Лісова квітка», Тобілевича «Хазяїн» і «Бурлака», Кропивницького «Пісні в лицях», Стешенка «В народі». Із галицьких авторів виставлено: Франка «Будка ч. 27», Цеглинського «Кара совісти» та «Ворожбит», із чужих: Вл. Оркана «Ніч», Горького «На дні» й «Міщани», Найдьонова «Діти Ванюшина», Кляйста «Розбитий дзбанок» (переклад І. Франка), Ернста «Пан професор хитрий» (переклад Остапа Левицького), Гуцкова «Уріель Акоста» (переклад Л. Лопатинського), з опереток та опер: Оффенбаха «Весілля при ліхтарнях» та Сметани «Продана наречена» (переклад Є. Калитовського)" [22, с. 115]. З огляду на музичні вистави в репертуарі театру, М. Садовський насамперед

посилив музичну частину – оркестр і хор, піднявши їм заробітну платню; звільнив капельмейстера Михайла Коссака, запросивши на цю посаду диригента з України Петра Бойченка, випускника Петербурзької консерваторії. Відтак, розпочав копітку працю з трупою над нормативною вимовою мови, якою не всі галичани добре володіли. Рівно ж зосереджував увагу акторів на умінні володіти безперервністю дії поза словами, під час гри на сцені в зонах мовчання. Таким чином, за короткий час він створив, об'єднавши окремі акторські яскраві особистості у зіграний творчий ансамбль, – колектив. Саме ансамблевість гри українських акторів відзначали у Львові польські критики, зокрема Владислав Морачевський.

Як мистецький керівник, М. Садовський прагнув поставити нові для галицького глядача п'єси І. Карпенка-Карого: "Суєта", "Батькова казка" ("Гріх і покаяння"), "Сто тисяч", "Безталанна", які привіз з Великої України. Однак, як директор театру, він мав отримати дозвіл на їх поставу. В Австро-Угорській імперії, як і в Російській, існувала обов'язкова цензура. Її вимоги однаковою мірою стосувалися як німецькомовного австрійського, що діяв у Львові до 1872 року, так і польського, українського та єврейського театрів.

Руський народний театр відкрито у Львові 29 березня 1864 року, а дозвіл на його діяльність Виділ (Комітет. – *Б. К.*) товариства "Руська Бесіда" одержав від намісника Галичини графа Александра Менсдорфа. Подамо короткий фрагмент з цього документа, у якому намісник зазначав, що Виділ товариства "Руська Бесіда": "[…] має дотримуватись відповідних поліцейських розпоряджень, які стосуються театру, а саме слід подбати **про мій дозвіл на першу виставу кожної п'єси за поданням одного її примірника через цісарську королівську поліцію** (підкреслення моє. – *Б.К.)*] [11, с. 6–7]. Посаду намісника Галичини 1905 року посів граф Андрій Потоцький. Проте, 1903 року відбулися деякі зміни в діяльності австрійської цензури. Окрім цісарсько-королівської поліції і радника намісника з питань цензури, створено ще й допоміжну цензурну Раду, рішення якої брав до уваги радник і подавав на підпис намісникові. Також було дозволено театрам у разі відмови цензури подавати апеляцію до міністерства у Відень. "У повітових містах, де не було дирекції поліції, за виконання театральної цензури одноосібно відповідав керівник староства. Якщо п'єса викликала у нього сумніви, він посилав її до Львова" [34, с. 37].

Граючи вистави і водночас продовжуючи професійний вишкіл акторської трупи, М. Садовський 14 вересня 1905 року переїхав з театром із Заліщик (тепер Тернопільська обл.) до Коломиї. Там він затримався, майже на два місяці, готуючи нові вистави, які мали створити основу репертуару Руського народного театру, а також його та М. Заньковецької акторських виступів. На початку жовтня він звернувся до коломийського староства про дозвіл на поставу нових п'єс І. Карпенка-Карого. Відповідь надійшла 23 жовтня 1905 року:

"Л[ьвів]. 32859 Коломия дня 23 жовтня 1905 р.

До
Вельмишановного Пана
Миколи Садовського
Директора Руського театру в Коломиї

Рішенням з дня 19-ого ц[ього] м[ісяця] Л[ьвів]. 12559/pr: Й[ого] Е[ксциленція] Пан Намісник надав Вельмишановному Панові дозвіл на показ комедії в 4 актах Карпенка-Карого

п[ід] н[азвою] «Суєта», а також таких сценічних творів Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): «Безталанна», п'єса в 5 актах; «Сто тисяч», комедія в 4 актах; «Батькова казка» або «Гріх і покаяння», п'єса в 5 актах. З тим, однак, застереженням, що лише ті пісні на сцені можуть бути виконані, яких текст міститься в цензурованих екземплярах. А щодо пісні, зазначеної в сцені VII акту 2 комедії під назвою «Суєта», додатково мені надісланої до затвердження.

Про це повідомлю Вельможного Пана при поверненні екземпляру 2 акту.

Ц[ісарсько]-к[оролівський] радник Намісника і керівник ц[ісарсько]-к[оролівського] староства.

Печатка

Підпис" [19, арк. 31].

Можна стверджувати, що після отримання цього дозволу М. Садовський, готуючи нові вистави, повідомив М. Заньковецьку, згідно з попередньою домовленістю, про необхідність її приїзду до Станіславова, куди театр планував з Коломиї переїхати 6 листопада 1905 року. У Коломиї підготовано і вперше показано "Суєту" 31 жовтня 1905 року, 2 листопада – "Сто тисяч", а 5 листопада – "Батькову казку" ("Гріх і покаяння")[1]. Варто також зазначити, що від моменту приїзду на терени Галичини М. Садовський потрапив в атмосферу напруги у стосунках поміж поляками та українцями. Від моменту утворення 1890 року Русько-української радикальної партії активізувалась у Галичині діяльність українців за свої соціальні та політичні права. Від 1903 року українці Галичини почали виборювали своє право вести державну документацію українською мовою, нарівні з польською та німецькою. Окрім того, 1906 року наближалися вибори до Крайового сейму і Австрійського парламенту, тож українці по всьому краю проводили народні віча, вимагаючи рівних виборчих прав щодо українського представництва у вищих органах влади. Ось що писала польська преса в Станіславові, куди театр 6 листопада переїхав з Коломиї: "Руський народний театр в нашому місті не має доброго поводження. На це вплинули, без сумніву, напружені останніми роками відносини поміж двома народностями. Раніше, коли стосунки були кращими, поляки охоче ходили до руського театру, і русини мали з того користь. Тепер поляки мають ще на одну причину більше, щоб не відвідувати вистави руського театру. Два роки тому, коли тут був руський театр під дирекцією пана Губчака, друковано театральні афіші руською і польською мовами, а тепер друкують тільки мовою руською, зовсім не зважаючи на польську публіку" [30, S. 3]. За окремими винятками, поляки бойкотували виступи українського театру, що позначалося на його фінансовому становищі.

Щодо приїзду М. Заньковецької до Станіславова, то для історії українського театру необхідно з'ясувати не тільки точну дату її приїзду, але й дату її першого і наступних виступів у Галичині. У першому томі нарисів "Український драматичний театр", що вийшли друком 1967 року, зазначено: "У грудні 1905 р., коли трупа виступала в Станіславі (у добре обладнаному великому театральному залі Товариства ім. С. Монюшка), приїхала М. К. Заньковецька. Для її першого виступу М. Садовський підготував «Наймичку» І. Карпенка-Карого. Вистава відбулася 9 грудня 1905 р. М. Заньковецька в ролі Харитини полонила станіславську

[1] Усі дати показу вистав тут і далі подано за новим стилем. В Австро-Угорщині літочислення велось за новим, тобто григоріанським календарем. Проте українцям з огляду на релігійні потреби, дано дозвіл користуватись старим юліанським літочисленням. Різниця між старим і новим стилем складала 13 діб, які додавались до числа і місяця старого стилю. В українській пресі в Галичині після числа за старим стилем в дужках вказувалось число і місяць нового стилю. Дати виступів театру в основній українській газеті Галичини "Діло" друкували за новим стилем.

публіку" [17, с. 421]. У "Літописі життя і творчости Марії Заньковецької, 1854–1934 роки. Короткий варіант", опублікованому 1999 року, читаємо: "У другій половині листопада приїжджає до Станіславова Марія Костянтинівна" [1, с. 437]. Однак у газеті "Діло" від 10 (23) листопада 1905 року у замітці Миколи Лагодинського в рубриці "Новинки" вказано інший час приїзду Марії Заньковецької до Станіславова, а саме – кінець першої декади листопада за новим стилем. Окрім цього, на початку замітки автор подав цікавий факт про те, що не тільки поляки, але й галицькі "патріоти" бойкотували виступи українського театру. Подаємо замітку М. Лагодинського повністю:

Наша байдужість супротив штуки і Заньковецька в Станиславові [8, с. 3]

Одержуємо слідуюче письмо: Дня 12 с[его] м[ісяця] в неділю (автор замітки подає дату 12 листопада за новим стилем. – *Б. К.)* вибрався я з жінкою до Станиславова на представленє до руського театру. Будучи певним, що в неділю не лиш місцеві Русини, а же ціла Станиславівщина з'їдеся до театру, тим більше, що мала бути виставлена перший раз в Станиславові драма Карпенка-Карого "Бурлака" з виступом в титуловій ролі директора п. Миколи Садовського, спішив я о 7 год. вечером до театральної каси в обаві, що вже не дістану вигідного місця в театрі. Тут стрінуло мене однак перше розчарованє, бо майже всі сидячі місця були ще не розпродані і стояли до мого вибору. Точно о 8 год. приходимо до театру, розглядаємося по амфітеатрі і бачимо, що партер і галерея переповнені студентами, вояками, селянами і робітниками, однак на фотелях всего кілька осіб, більша половина крісел порожна, а льожі також сьвітять пустками. Шукаю очима за знакомими "патріотами" сьвящениками, радниками, секретарами, однак майже нікого з них не бачу. Не могу вийти з подиву, бо знаю, що навіть в таких "дірах" як Городенка або Надвірна саля театральна, ще до того в неділю, все буває переповнена. Питаю д-ра П., де станиславівська Русь? Сей відповідає мені, що оно доси так на кожнім представленю буває, а ще до того, каже, здаєся, "патріоти" бойкотують театр. За що, питаю. А от, каже, вчера прийшов до театру о[тець] Б. з жінкою і синком, для себе і жінки купив крісла, а для сина партер. Синок сів однак також на крісло. Коли се побачив секретар театру, попросив чемно синка о. Б., щоби або уступив з крісла або доплатив. На сю чемну просьбу дуже обурився о. Б. а за ним також инші патріоти, і заявили, що їх нога більше в театрі не буде. Слухаю і ушам своїм не вірю, бо не хочеся вірити, що се могло статися в народнім театрі. Бо як же можна обуритися тим, що наряд (керівництво. – *Б.К.*) театру хоче перестерігати порядок, що жадає від осіб, щоби не забирали місць, котрих не заплатили? І за те заповідати ще бойкот рідної штуки? Чи станиславівські патріоти уважають за ласку, за котру заряд театру має їм ще бити поклони, що зволили свої достойні особи потрудити до руського театру? Чиж не є се не лиш обов'язком «патріота», але конечною духовною потребою кожної людини, пійти хоч на кілька представлень, тим більше, що вже через три роки Станиславів не бачив руської сцени? Чи сю потребу відчувають у нас лише студенти, селяни і робітники? І ми хочемо мати претенсию до назви культурної нациї. Коли наші патріоти разом з вшехполяками бойкотують рідну штуку за те, що жадаєся від них належної заплати за місце в театрі? І не стид нам перед нашими гістьми артистами з України, котрі їхали до нас з рожевими надіями, що їдуть з Азиї до Европи, до своїх свобідних братів, де має бити живчик цілої української нації, а застали щось зовсім противного[2]? При тій нагоді довідався я, що директор театру п. Садовский заангажував на гостинні виступи славнозвісну українську артистку драматичну п. Заньковецку, котра вже від кількох днів перебуває в Станиславові! Та геніальна артистка, що свій великий талант і ціле своє житє посьвятила виключно українській сцені, та гордість цілої України, що від перших літ своєї молодости збирає лаври у всіх столицях великої російскої держави: в Києві, Одесі, Петербурзі, Москві, та велика представителька української штуки, перед котрою схиляють голови і завидують єї нам Москалі і инші чужі нації, она сидить майже незвісна в Станиславові і о єї побуті довідуюся лише принагідно! На другий день удостоївся я чести бути представленим великій артистці. І як гірко було мені чути з єї уст слова розчарованя, слова жалю, що приїхала до Галичини, що від'їде не виступивши у нас на сцені! Із слезами

[2] Тут – протилежне (галицизм).

в очах старався я вмовити в неї, щоби не зражувалася першими вражінями, що на єї виступ з'їдеся ціла галицка Україна. Здає ся не конче я єї пересьвідчив, бо улягаючи вкінци моїм просьбам, сказала: "Добре, виступлю на сцені, виступлю на Вашу просьбу, буду грати для Вас, та не знаю, чи мене хто більше тут зрозуміє". – На тім кінчу, а рефлексиї з мого короткого інтерв'ю з славною артисткою полишаю ласкавим читачам.

Др. М. Лагодинський.

Як бачимо із замітки українського правника, громадського і політичного діяча, доктора Миколи Лагодинського, що у Станіславові не тільки місцеві поляки бойкотували виступи руського театру, а й українці. З коректності М. Лагодинський не подав повністю прізвище священика Б. Натомість польський "Kurjer Stanisławowski" ("Кур'єр Станіславовський") більш детально описав цей епізод у рубриці "Хроніка" під заголовком "Авантура в театрі" [24, s. 3], подавши повністю прізвище отця Б. ("священник Барич") іронічно додавши "боритель" у розмінні патріот. У другій частині замітки М. Лагодинського довідуємося, що Марія Заньковецька приїхала до Станіславова за кілька днів до 12-го листопада. Театр з Коломиї дістався до Станіславова 6-го листопада, а 7-го розпочав виступи виставою "Мартин Боруля". Отже, Марія Заньковецька до Станіславова приїхала між 7 та 10 листопада 1905 року за новим стилем, а не в кінці листопада, як зазначено у "Літописі…".

У першому томі нарисів "Український драматичний театр", як ми уже вказували, дату першого виступу М. Заньковецької в ролі Харитини ("Наймичка" І. Тобілевича) подано як 9 грудня 1905 року, і в "Літописі життя і творчости Марії Заньковецької" теж подано: "листопад, 26 – грудня, 9 за н. с. Харитина" [1, с. 435]. Це не відповідає дійсності. Газета "Діло" за 19 листопада (2 грудня) 1905 року опублікувала в рубриці "Новинки" рецензію Остапа Луцького під назвою "Перший виступ п. Заньковецької", в якій **30 листопада** подано як дату першого виступу Марії Заньковецької у Станіславові.

Перший виступ п. Заньковецької [9, с. 4]

Великої, нетерпеливо вижидаючої хвилі діждалася наша україньска громада. Дня 30 падолиста (автор подає дату за новим стилем. – *Б. К.*) виступила вперве Заньковецька в ролі наймички Харитини ("Наймичка". – драма в 5 діях Карпенка-Карого); перший раз загомоніло в просторій салі станиславівского Музичного товариства її славнозвісне слово і голосним відгомоном відбивалося в душах численно зібраної публики, що з далеких сторін східної Галичини зібралася тут в сім дни. П[ані] Заньковецка незвичайний талант сценічний. Се вже не материал, з яким мож що-небудь починати, але правдива артистка. Не тота, що німі слова автора вдатною грою, рухом і костюмом ілюструє і очам нашим вказує, але тота, що спільно з автором всю акцию оживлює і спільно з ним творить. Гра п. Заньковецької – се не тілько репродукція, інтерпретація, але справді творчість. Задачию доброго, але буденного актора є: ввійти в інтенцію автора, зрозуміти його і передати як слід його слова і його мовчанє. На інтерпретацию інтенцій автора, яка виходить поза границі доброї репродукції, може позволити собі тілько великий, незвичайний талант, і таких акторів треба звати – артистами. Є ним п. Заньковецька. Дала доказ сего в своїм першім у нас виступі: в німій сцені, коли залицяється до Харитини богатий хазяїн, а відтак в незвичайно влучнім зрозумінню і відданю хвилі, у якій наймичка приходить до пізнання страшного пекла в своїй душі, пекла, в яке ввів її той сам богатир. Траґізм – отсе, видається мені, є те царство, у якім віднаходить себе талант сеї артистки. В повних трагізму моментах виступає ясно вся культура артистична, якою розпоряджає п. Заньковецька, культура, що не дозволяє їй послугуватися дешевим ефектом. Її гра – поважна. І тому треба, щоби і твори, в яких виступає п. З-[аньковець]ка були великі, поважні. Попри всі свої добрі сторони "Наймичка" К. Карого не є таким твором.

Є в ній цілі епізоди такі наївні, що виводячи їх, годі вкладати в них акторам всю свою душу. Конечним стає тоді декляматорський патос. У п. З-[аньковець]кої навіть той патос був все шляхотний. Одним словом, се справдішна артистка. – До останного місця виповнена саля витала п. Заньковецьку овацийно. По четвертім акті засипано її дощем цьвітів, а перед першою відслоною вручив їй п. Стадник великий вінець від галицких товаришів. Ролю богатого хазяїна відограв п. Садовский знаменито. Режисерия – дуже добра.

Остап Луцький

Як бачимо з рецензії, Марія Костянтинівна виступила вперше в Галичині у Станіславові на сцені музичного товариства імені Монюшка 17 листопада (за старим стилем) – **30 листопада** (за новим) 1905 року. Це був єдиний виступ М. Заньковецької у Станіславові. Театр дав там 17 вистав, після чого переїхав до Стрия. Остап Луцький – політичний, громадський діяч, публіцист і поет – у своїй рецензії високо оцінив гру М. Заньковецької, рівно ж і гру та режисуру М. Садовського. Однак, висловив критичні зауваження щодо самої драми "Наймичка" І. Тобілевича.

Виправимо ще одну неточність, допущену в "Літописі життя і творчости Марії Заньковецької…". У тексті зазначено, що 5 грудня (за старим стилем) 18-го (за новим) театр переїхав до Стрия. Насправді ж театр прибув до Стрия 22 листопада (5 грудня). Цю дату подає польська газета "Kurjer Stanislawowski", що виходила раз на тиждень у неділю. Тож у рубриці "Хроніка" за 10 грудня читаємо повідомлення: "Руський народний театр у вівторок (тобто, 5-го грудня. – *Б. К.)* виїхав із Станіславова до Стрия. Виступав у нас чотири тижні – не мав успіху, так як ні поляки, ні жиди до цього театру не вчащали" [31, с. 2].

Виявилося, що неточність у вказаній даті першого виступу М. Заньковецької в ролі Харитини у Станіславові в нарисі "Історія українського театру" (т. І. с. 421) і в "Літописі…" (с. 434), пов'язана з оголошенням репертуару Руського театру в газеті "Діло" за 22 листопада (5 грудня). Опублікований репертуар стосувався Стрия, куди театр 5 грудня переїхав, редакція ж "Діла" помилково подала місце виступу театру "Станіславів", де театр виступав перед тим. Але вже у номері за 24 листопада (7 грудня) газета виправляє помилку і публікує ту саму інформацію з тими ж датами, вказуючи місто виступу театру – Стрий.

Отже, перший виступ Марії Заньковецької у Стрию, згідно з опублікованим репертуаром у газеті "Діло" за 24 листопада (7 грудня), – до речі, зі зазначенням окремо кожного її виступу – відбувся 28 листопада (9 грудня) – в ролі Харитини у виставі "Наймичка". Роль Зіньки у "Лісовій квітці" Л. Яновської артистка зіграла 1 (14) грудня, а роль Наташі у "Суєті" 4 (17) грудня та 10 (23) грудня на прохання публіки, як повідомила газета. У ролі Марини у виставі "Батькова казка" ("Гріх і покаяння") виступила 12 (25) грудня. Театр завершував свої виступи у Стрию 15 (28) грудня виставою "Суєта", в якій громадськість міста востаннє бачила Марію Заньковецьку і Миколу Садовського.

Після гастролей у Стрию театр 30 грудня 1905 року переїхав до Перемишля, де перебував до 9 лютого: "Тут я впевнився, – пише у спогадах М. Садовський, – що трупа вже так вистигла, що її можна показати у Львові" [15, с. 142]. Театр зіграв у Перемишлі 26 вистав, і 11 лютого 1906 року прибув до Львова. Про приїзд театру до столиці Галичини і його зустріч українською громадськістю міста повідомила газета "Діло": "В неділю в полудне радник Тит Ревакович і проф. д-р. Дністрянський іменем львівської Рускої Бесіди повитали на двірци у Львові прибуваючих з Перемишля

славних наших артистів п. Марию Заньковецьку і п. Мик[олу]. Садовського, директора руського театру, що остає під зарядом Руської Бесіди. При тій нагоді п. Заньковецькій вручено гарну китицю з живих цьвітів" [5, с. 3].

Але ще під час перебування театру в Перемишлі газета "Słowo Polskie" (Слово Польське), що виходила у Львові, 31 січня 1906 року помістила невеличку замітку-інформацію "З Перемишля" з метою вплинути на польську публіку не лише в Перемишлі, а й підготувати львівську до бойкоту театру: "Руський народний театр під дирекцією Миколи Садовського перебуває в нас уже три тижні, граючи вистави, переважно оперетки в Народному Домі. Раніше афіші цього театру друкувалися руською і польською мовами з огляду на поляків, які досить чисельно відвідували ті вистави. Сьогодні не тільки ці афіші друкуються руською мовою, але й усі взаєморозрахунки між сторонами дирекція здійснює лише руською мовою. **Польські громадяни повинні звернути на це увагу і зробити певні висновки**" [35, с. 7] (підкреслення наше. – *Б. К.*).

За весь період перебування у Львові від 12 лютого до 22 квітня 1906 року Руський народний театр показав 48 вистав, але "Słowo Polskie" жодного разу – ні добрим, ні лихим словом не згадало про них, так, наче у Львові український театр не виступав. Натомість газети "Kurjer Lwowski" та "Gazeta Lwowska" ("Ґазета Львівська") не тільки анонсували репертуар Руського народного театру, але й публікували рецензії на його вистави.

Театр розпочав свої гастролі у Львові 12 лютого у приміщенні єврейського ремісничого товариства "Яд Харузім". М. Садовський писав у спогадах: "З Перемишля перевіз трупу до Львова, де найняв єврейську залу «Яд Харузім» пристосував її до сцени, зробивши підмостки, і розпочав вистави" [15, с. 142]. Львівський театральний сезон театр відкрив виставою "Бурлака": "Велика саля тов.-а Jad Charuzim була битком заповнена, – інформувала громадськість газета «Діло», – а дуже багато людей відійшло від каси, не діставши білетів. П.[ана] Садовського повитано густими невмовкаючими оплесками, а Руська Бесіда ушанувала його лавровим вінцем" [5, с. 3].

Першу рецензію у польській пресі опублікував "Kurjer Lwowski"18 лютого 1906 року авторства публіциста, перекладача Альфреда Висоцького під криптонімом "W".

З руського театру [36, s. 5]

У нашому місті вже декілька днів перебуває руський народний театр Тов. "Руська Бесіда", який упродовж кількох уже десятків літ виконує свою культурницьку місію серед галицьких русинів, незмінно мандруючи краєм. Ми спостерігали різні фази його діяльності від моменту найвищого розвитку кільканадцять літ тому до недавнього спаду; врешті, нині ми стали свідками його повернення до колишнього блиску.

Глибоко помилялися всі ті, хто ставив на руській сцені перекладні фарси, чужинецькі оперетки, копіюючи декорації та костюми, а також наслідуючи гру акторів, ба навіть режисуру. Життя руського народу так потужно закорінене в житті її простого люду, що саме це середовище повинно бути джерелом творчості руської сцени, і тому в тих родимих "народних" творах так вірно проглядається українська душа. І саме на такий шлях ступила нині українська театральна дружина, вистави якої збирають величезні гурти глядачів. Стало це заслугою нового директора, а частково також і. драконівського царського указу, що ним тридцять років тому було заборонено показ чужоземних п'єс[3]. Так чи інакше, це

[3] А. Висоцький мав на увазі Емський Указ Олександра II від 18 (30) травня 1876 року про заборону україномовних видань та перекладів українською мовою не тільки книжок, а й текстів до нот, а також заборону постав українських п'єс.

змусило українців до власної творчості і породило такий незаперечний драматургічний талант, яким є уславлений на всю Україну Карпенко-Карий, автор "Бурлаків", "Мартина Борулі", "Ста тисяч", "Батькової казки", "Суєти", "Наймички" та інших п'єс. Водночас в Україні з'являються й добрі актори. Славою української сцени стають троє рідних братів Тобілевичів, які виступають під псевдонімами. Драматург Карпенко-Карий – це один з трьох братів; другий – Саксаганський, директор найкращої української трупи, якою він керував донедавна вкупі зі своїм братом, нинішнім директором театру Тов. "Руська бесіда" Миколою Садовським. Походячи з такої артистичної родини, сам першорядний актор, п. Садовський узяв на себе прекрасний обов'язок піднести тутешній український театр на такий рівень, якого сягнула трупа його брата, що яскраво вирізняється чи не серед сорока інших театральних товариств в Україні.

Починаючи від травня ц. р., український театр працює під його керівництвом, і кожний крок театру – це успіх і поліпшення. До репертуару добирались п'єси лише народні, ілюстровані співом і танцями, а в тому українцям немає рівних.

У Львові трупа перебуватиме упродовж кількох тижнів, граючи у великій, щодень заповненій залі "Яд Харузім". Найближчими днями львів'яни знову зможуть побачити певні новинки в залі й на сцені: амфітеатральне обладнання галереї з кріслами для присутніх і виступи у виставах п. Заньковецької, уславленої в Україні акторки.

Професійна рецензія Альфреда Висоцького вказує на його знання історії розвитку українського театру як в Галичині так і на Великій Україні. Рецензент не тільки вказав на ту місію українського театру, яку він виконував, але й дав високу оцінку його народного репертуару, основу якого склали п'єси І.Тобілевича. У рецензії відчувається щира симпатія як до театру в цілому, так і до його керівництва в особі М. Садовського.

Наступний відгук на виступ українського театру А. Висоцького опублікував той же "Kurjer Lwowski" в рубриці "Література і мистецтво" 9 березня 1906 року:

З руського театру [37, с. 12]

Кільканадцять вистав української трупи ознайомили нас із низкою безперечно найкращих творів з сучасної драматургічної літератури цього народу, – творів, які усе ж мають чимало недоліків. Насамперед, звичайно, треба вилучити з них усілякі переробки та переклади; не братимемо до уваги й т. зв. оперетки, що, власне кажучи, є радше комічними операми, драматична дія в яких відіграє переважно другорядну роль. Отож залишаються нам драми та комедії. Майже без винятку тлом їхнім є Україна. Україна з глибокою задумою своїх степів, з тужливістю душі, зі сповненим пісень і смутку життям хліборобів і господарів; Україна, охоплена жахом бранки "в москалі", з необмеженістю влади станового, з усім апаратом російських репресивних засобів, що важким камінним тягарем придушують найменше прагнення до свободи поневолених країв, а отже, й України.

Нема жодної вистави, де б не вчувався гніт залізної руки царату, а при тому не дихала б водночас глибока туга за свободою і справедливістю. Бо на брехні, брехні офіційній, чиновницькій, поступово засновується життя кожного, хто лишень з нею зіткнеться, і витворює такі достовірні, правдиві типи, як син – професор, який соромиться своїх батьків селян /"Суєта"/. Або верховодник "з хлопа пан": "дворянин" /"Мартин Боруля"/, або врешті брехнею озброєний старшина /"Бурлака"/. Доказів того поміж людей не бракує. Отрута деморалізації "по указу" вже всмокталася, либонь, глибоко в душу того народу, якщо дорікає йому раз по раз український драматург у сповнених глуму сценах. З тієї причини всі вистави з українського репертуару незмінно тенденційні, з тією шляхетною тенденційністю, що показує, як те село втрачає назавше своїх дітей, котрі, у великих містах здобувши освіту, не здобули в самих собі духу подолати спокусу кар'єризму; і якою жалюгідною є доля бурлаки, блукальця, що мусив довго долати людську сліпоту, або якою ж слізною є доля Наймички, сироти, поневіреної, зведеної з пуття, і скільки мусить перетерпіти учителька-новатор, котра утопила власну душу "в народі", але розуміння від нього не знайшла. І багато, багато ще інших думок, вже не тільки суспільного характеру, а набутих на ниві родинного життя.

Отож наміри шляхетні, але відтворення їх у мистецтві частенько накульгує. Українські драматурги надміру щедрі, коли йдеться про кількість дій у п'єсі. Трапляються, як виняток, триактові п'єси, але переважно пишуть їх на п'ять дій. Звідси розтягненість картин, звідси довжелезні монологи, не завжди вдало інтерпретовані, особливо у виконанні молодих акторів. Не раз заважають зайві епізоди, і навіть цілі дії так вибудувані, що їх легко можна викреслювати без шкоди для п'єси. У сценічному вирішенні усе це також виходить незугарно, зокрема тоді, коли ролі довіряють акторам-початківцям. Але зате виступ на сцені директора театру є водночас запорукою успіху вистави. А з'ява афіші з іменами директора і Заньковецької запевнює вщерть заповнену залу, ледь не порожню в інших випадках.

Аналізуючи репертуар театру, А. Висоцький чітко окреслив коло тематичних проблем, що їх підняв у своїх п'єсах І. Тобілевич. З огляду на добре знання європейської нової драматургії, що йшла на сцені польського Міського театру, А. Висоцький слушно і делікатно піддає критиці як тенденційність, так і драматургічну побудову побачених п'єс, однак він високо оцінює гру і М. Садовського, і М. Заньковецької, водночас вказуючи на недостатній вишкіл молодих акторів-початківців, зайнятих у другорядних ролях.

Чи не найкращу рецензію на виступи Руського народного театру – за обсягом, так і за глибиною аналізу репертуару, рівно ж і акторської гри, опублікував Вацлав Морачевський – доктор медицини та філософії, шанувальник мистецтв, великий приятель Василя Стефаника. Рецензія В. Морачевського з'явилася у І томі краківського журналу "Krytyka" (Критика) за квітень 1906 року, яку В. Морачевський написав ще у березні. Після публікації рецензія одразу знайшла схвальний відгук у газеті "Діло" [7, с. 17]. Редакція газети "Діло" цитувала фрагменти рецензії В. Морачевського: він високо оцінював гру та акторський ансамбль в цілому, а також висловив і критичні зауваження щодо драматичних творів І. Карпенка-Карого. В. Морачевський також присоромив українську публіку, яка, на його думку, мала б культурніше поводитися в театрі і активніше його відвідувати.

РУСЬКИЙ ТЕАТР У ЛЬВОВІ [28, с. 354–357]

На невеличкій сцені з хиткими кулісами, при сумнівній розкоші оздоблення в залі Яд Харузім уже впродовж кількох тижнів відбуваються вистави трупи народного українського театру під керівництвом Садовського. Згідно зі своєю назвою театр показує народні вистави за п'єсами, писаними для народу, на теми, також узяті з народного життя.

Те, що ці п'єси писали "для простого народу", відчувається надто виразно, і в тому, на жаль, нема нічого доброго. Однак, у грі акторів відчувається їхнє досконале знання народу, і це справді дуже добре. І все, що мені пощастило побачити досі в цьому театрі, наштовхує на думку, наче актори переростають автора.

Будь-які п'єси, будь-які твори, зроблені нехай навіть із найсвятішою метою, власне кажучи, позбавлені логіки і – нехай це буде моїм приватним переконанням – не належать до літератури художньої, радше хіба до дидактичної чи соціальної. Можна скільки завгодно уявляти, ніби хтось там намірився писати статтю про, скажімо, непрямі податки у формі трагедії й говорити речі дуже розумні саме в цій трохи незвичній формі. Гірше, коли в невідповідній формі автор візьметься висловлювати думки, що аж ніяк не сягають вершин досконалості. Вельми рідко трапляється, коли неординарна, дивовижна думка а чи краса може подолати форму.

Таких невідповідностей не знаходимо у творах Карпенка-Карого, із п'єс якого складається переважно весь репертуар народного руського театру. Усе це речі високоморальні, у яких проголошуються істини загальноприйняті, істини здорові й доступні. Ви не знайдете там ані суперечностей, ані нечіткості. Хтось там добрий, а хтось лихий. Це – добре, а те інше – бридке. Людини, котра була б водночас добра і лиха, або ж діла, яке мало б два боки, не спіткаєте у творах Карпенка-Карого. Та прецінь автор занадто великий поет, занадто митець,

щоб цього не чути й не бачити. Просто він не хоче про це говорити. Вважає, що цим дітям малим не треба говорити речей заплутаних, їм треба вказувати тільки пряму дорогу. Може, їм пощастить уникнути зла, може, промайнуть через життя, не питаючи: чому усе так? І невже комусь би спало на думку звинуватити автора за цю доброту, чуйність і сердечність?

Але для пересичених очей, що бачили Коріоланів та Сольнесів, Едипів та Пшецлавських, таке видовище надто наївне, і люди. які його творять, не можуть натягнути на себе костюми святих. Глядачам необхідно будь-що з'ясувати, чому цю правду, таку просту й зрозумілу, не можуть осягнути лихі, чому добрі страждають, хоч би й тріумфували опісля; чому безневинні гинуть. Одне слово, незважаючи на свої найкращі наміри, автор не приховає від очей глядачів цих двозначних життєвих явищ, бо тоді його назовуть бездарним.

Ба навіть більше: людина, що братам своїм меншим вістить з любові лише півправди, можливо, бере на себе відповідальність за ту другу половину, тож годилось би запитати, чи це справді послуга – замовчувати трагічність життя? Бо трагічність лежить саме в дволикості, у нелогічності, у суперечностях. Якщо Маргарита[4] каже: усе, що мене до лихого провадило, було таке гарне, таке солодке, – то можна їй вірити. Воістину: все гарне й солодке незрідка провадить до гіркого й лихого.

То, може, краще говорити все. може навіть з погляду педагогіки краще не приховувати правди життя? Звичайно, це аж ніяк не означає, що ми домагаємось тієї брутальної реальності, від якої кості ломить і вуха в'януть. Життя приховує аж надміру таємниць, аж надто багато в ньому місця на дива і страхи, тільки треба вміти їх показати.

Врешті, я міг би сказати, що Карпенко-Карий, попри всі його переваги, не надто поважний талант. Теми глибокі, а опрацювання мілке. Зате не бракує йому справжньої поетичності й зваби, і їх з неабияким артистизмом здатна показати українська трупа.

Не можу знайти відповідних слів похвали, щоб належно оцінити режисуру цього театру. Можливо, що вся трупа звикла грати саме такого штибу речі, але грає їх досконало. Коли хтось мав нещастя бачити, як карикатурно відтворювали "Ткачів" Гауптмана на Львівській сцені[5], той визнає, що навіть незаперечні таланти акторські розбиваються на творах такого характеру. В руськім театрі неймовірно багато реалізму, тут безмір правди, а оскільки правда ця не позбавлена краси, то й краси тут надзвичайно багато.

Якщо селяни сваряться на сцені, то супроводиться сварка таким вереском і діється все так затято, що публіку, мало досвідчену, щоб оцінити рівень вистави, огортають страх і непевність. Сміливе сценічне рішення здається декому надто брутальним, замало артистичним і не надто витонченим. Але я гадаю, що тут не про витонченість йдеться. Сцена так розвивається, бо так вибудовується п'єса, бо автор того вимагає. Відтворити це краще просто неможливо. Делікатний глядач помилявся б, гадаючи, що на крикові та брутальності полягає гра таких п'єс. Коли в хаті в старих селян при столі сидять сини й доньки різної культури й характеру, тоді цілість такого обіднього ґрона є архітвором взагалі зовсім іншого роду. Старий там сидить, не одриваючи погляду від сина, яким найбільше пишається; мати пильнує, чи всі присутні таки їдять; брат некультурний жує як звичайно; брат культурніший, але сердечний, споживає страву зі щирим дитячим захватом; брат найкультурніший їсть і прихвалює, але при тому не втрачає гідності.

Таку саму досконалість, бачимо в деталях. Це не ті селяни, що, зодягнені в розкішно вишиті сорочки стоять у мальовничих позах, спершись на граблі або граючи на флоярі. Це злидарі у витертих свитках, підперезані нікудишнім ременем, занедбані й зголоднілі, бліді й утомлені, яких ми ото бачимо на маленьких станційках, проїжджаючи через той шпихлір[6] Європи, що зветься офіційно Подільською губернією. Це ті самі селяни, нетямущі й заспані, які останньої миті забувають змастити воза, або десь дорогою гублять свій вантаж. Ті самі, що будь-які накази влади виконують зі скрупульозністю й наївністю, котра межує з ідіотизмом. Вони супроводять арештанта й відпускають його з-під варти, бо він запевнив їх, що, мовляв, сам знайде дорогу; вони доправляють за адресою конверт, загорнений у брудну хустку і дбайливо бережений за пазухою, але з конверта лист, звичайно, уже десь випав. Нехай би не обурювались знавці народу Західної Європи: такі типажі існують – і довго ще існуватимуть – на святім нашім Подолі. Усе це знають і автор п'єс, і актори…

[4] В. Морачевський має на увазі Маргариту з трагедії "Фауст" Й. Ґете.

[5] А. Морачевський має на увазі сцену Львівського польського міського театру.

[6] З німецького – пропускний пункт.

Добір костюмів, грим, коли йдеться не тільки про обличчя, але й про руки та ноги, в українській трупі справді своєрідна досконалість.

Актори майже всі досконалі. Пані Заньковецька, добре знана в Петербурзі, Одесі, Києві, має не лише великий талант, але володіє й голосом, який надається до кожної ролі в її репертуарі. Голос цей довго не забувається. Пані Осиповичева, актриса в стилі нашої видатної Ґостинської[7], виступає в ролях, звичайно, тільки певного характеру. Саме в таких ролях вона бездоганна. І знову можна б сказати, що це дещо брутальна манера гри, що така молодиця або стара селянка якось не так пахне здалеку, що разить вишуканих театроманів великоміських театрів, але вона саме така, яких ми бачили і знаємо; годі намагатися порівняти її з неприродною, фальшивою в селянській балачці, нездарною в рухах акторкою, яких нам доводиться терпіти, бо вони, як на лихо, грають у нас в народних п'єсах.

Усі ті па́ні й панове розмовляють, як селяни, не перебільшуючи й не маніжачись. Деякі па́ні імпонують більше красою обличчя й витонченістю, ніж своєю грою.

Пан Садовський, режисер і актор, для якого була написана більшість цих п'єс, постає справжнім втіленням ідеалу. Коли він уперше з'явився на сцені в ролі Бурлаки, глядачі відчули, що це є той образ селянина, який живе в серці кожної чулої людини. Обдарований бездоганною поставою, чудовим голосом, пан Садовський має всі можливості грати будь-яку роль, і в кожну з тих, в якій я його бачив, він вносить свій винятковий характер.

Досконалими, акторами є також пан Юрчак і пан Паньківський. Коли після добрячої пиятики пан Юрчак, рятуючись від важких думок у голові, ковтає келишок міцної оковитої, понюхавши опісля хліб (може, то й справді добрий засіб?), то робить це так, що навіть знеохочений вже глядач відчуває: цієї миті він побачив таке, чого даремно шукав би десь інде, побачив щось зовсім нове. Таке, як танок Дункан чи Садайякко.

Пан Юрчак досконалий комік, але має значно ширший репертуар, і в кожній характерній ролі виконує своє завдання. Так само можна сказати й про актора Паньківського. Пан Рубчак має голос і поставу, що неначе змушують його звертатись до ролей грубуватих , брутальних. Як сільський шандар чи розбагатілий парубок він просто бездоганний. Пан Стадник грає амантів – ролі вельми невдячні, особливо в п'єсах Карпенка-Карого. Пан Ольшанський прекрасно почувається в ролях жидів і селян .

Загалом можна сказати, що трупа, чи то завдяки ґрунтовному знанню середовища, чи завдяки зіграності та особливому зв'язку зі своїми ролями, справляє якнайкраще враження. Колись, досить давно, трупа з Майнінґена[8] грала шекспірівські драми, де механічна досконалість цілості викликала подив. Шекспіра можна грати розмаїто, і нема нічого дивного, що відтоді його грали набагато краще. У Шекспіра є досить простору для чотирьох і п'яти європейських талантів, Шекспіра не можна грати абияк, не можна грати його тільки як оперу, бо цього надто мало; але тут ми опинились супроти творів цілковито відмінних, творів – кажу щиро, дуже посередніх, вони затруднюють гру, сповнені непотрібних монологів і неприродних безглуздих ситуацій. Я не бачив, щоб хтось краще виконував цю програму. Можливо, у майбутньому навіть такого характеру п'єси навчаться грати інакше, якось субтельніше, якось ліричніше, – але поки що навіть сказати щось трудно, поки що трупа пана Садовського грає їх досконало. І можна стверджувати, що хоч би які зміни переживало акторське народне мистецтво, цей спосіб гри буде чітко схарактеризованим, гідним уваги і визнання. Треба прагнути, щоб трупа пана Садовського більше урізноманітнила свій репертуар. Я припускаю, що в п'єсах іншого характеру актори такого рівня раніше чи пізніше здатні посісти відповідне місце.

І ще кілька слів про публіку. Попри великий ентузіазм, публіка виявляє своєрідне панібратство, що прикро вражає спокійного спостерігача. Невже через те, що гардероб трохи завузький, треба заходити до зали в пальтах? Чи годиться задля такого пустого приводу набивати “”кожне вільне місце зарукавками, торбинками, кожушками й помаранчами?

Український театр працює в скрутних умовах. Тим більше потрібно його шанувати. Так, храм дуже скромний, але це храм, то навіщо ж у нім поводитись так, як у цирку чи на перегонах? Вимога розпочинати виставу не вважається добрим тоном навіть у розмаїтих Олімпіях, Колізеях та в інших подібних будах, тим більше не дозволена така вимога в театрі. Я б радив публіці на виставах в українському театрі дотримуватися тих самих звичаїв, що

[7] Ґостинська Анна Берта (1847–1918) – видатна польська артистка.

[8] Майнінґенський театр герцога Ґеорга II відкритий (1874).

й у Міському театрі. Будь-яке порушення є тим більшою неґречністю, що стосується вона театру, змушеного працювати у важких умовах.

Березень *Д-р Вацлав Морачевський*

Як бачимо, польська критика, хоч і не така активна, як українська, не оминала своєю увагою виступи Руського народного театру у Львові. Про це пише і у своїх "Згадках…" М. Садовський: "Цікавилось трупою не тільки українське громадянство міста Львова, але й євреї та дехто з поляків, ба навіть польські часописи, які раніше нічого не писали про ненависний їм «рутенський» театр, тепер містили на сторінках своїх досить прихильні рецензії, зазначаючи, що театр цей зробив великий успіх" [15, с. 142]. Однак, у спогадах М. Садовського, що торкаються його виступу на сцені польського Міського театру у Львові, є певна неточність, на яку треба вказати і виправити з огляду на історичну правду. Тож продовжимо цитату М. Садовського із "Згадок…": "Директор театру (польської трупи у Львові. – *Б. К.*) був Павліковський (у спогадах помилково написано Куликівський. – *Б. К*). Я познайомився з ним і запропонував йому, щоб він дав мені кілька вільних днів під наші вистави. Т. Павліковський був досить інтелігентною людиною, і, видимо, далекий від так званих шовіністичних поглядів, якими сповнені були тамтешні поляки. Він, не довго вагаючись, згодився дати мені театр на 4 вистави. Це була, розуміється, для львівських українців величезна несподіванка і радість. У театрі було повно. Зацікавився сам намісник Потоцький, бо й він завітав до театру. Першою виставою пішла «Батькова казка» із М. Заньковецькою. Прийом був розкішний, але вже після першої вистави вшепольський орган «Слово польське» зняв такий галас, що після другої вистави «Чорноморці» Павліковський, перепрошуючи мене, сказав, що більше днів дати не може. Так скінчилась спроба грати в Міському театрі" [15, с. 143].

Дійсно, Руський народний театр під орудою М. Садовського показав у Міському театрі дві вистави. Другого квітня грали "Гріх і покаяння" І. Карпенка-Карого, а третього квітня – оперету "Чорноморці" (музика М. Лисенка, лібрето – М. Старицького за п'єсою Я. Кухаренка "Чорноморський побит на Кубані"). Однак виступи українського театру на сцені Міського польського не були дивиною. Як повідомила газета "Діло" 2 (15) липня 1901 р., "[…] в п'ятницю 12 липня довголітній артист нашої сцени Тит Ґембицький обходив сороклітній ювілей своєї артистичної праці. Ювілейне представлення відбулося в польському міському театрі, а брали в ньому участь не лише руські, але й польські артисти" [3, с. 3]. Під дирекцією Івана Гриневецького тоді ж у липні 1901 року Руський народний театр показав чотири вистави на польській міській сцені (12 липня – "Наталка Полтавка" І. Котляревського, 13 липня – "Дон Сезар" Р. Деллінґера, 14 липня – "Верховинці" Ю. Коженьовського, 19 липня – "Ой, не ходи Грицю" М. Старицького).

Тож цілком закономірним було бажання і М. Садовського виступити на прекрасній сцені новозбудованого 1900-го року театру. Проте у спогадах митця є одна неточність. Процитуємо ще раз текст М. Садовського: "Він (Т. Павліковський. – *Б. К.*), не довго вагаючись, згодився дати мені театр **на 4 вистави** (підкреслення моє тут і далі – *Б. К.*)" [15, с. 143]. Директор міського польського театру Тадеуш Павліковський міг попередньо дати згоду на показ п'єс Руського народного театру. Але М. Садовський, одержавши від Т. Павліковського згоду, мусив особисто звернутися до міської театральної Комісії, що діяла при маґістраті Львова, про офіційний дозвіл на виступи. Такий дозвіл він одержав:

Магістрат
к[оролівської] ст[олиці] міста
Львова
S 34145/06 *Львів (29 березня 1906),*

До
В[ельмишановного] Миколи Садовського
директора руського театру
у Львові
готель під 3-ма Коронами

Міська театральна Комісія доброзичливо числа 29 березня 1906 року поставилася до прохання В[ельмишановного] Пана від дня 28 ц[ього] м[ісяця] про дозвіл на показ двох вистав в руській мові, а саме п'єси «Гріх і покаяння» і п'єси «Чорноморці» в будинку Міського театру у Львові.

Про що В[ельмишановного] Пана повідомляю, зазначаючи, що вистави можуть відбутися в днях 2 і 3 квітня 1906.

Щодо інших термінів показу необхідно порозумітися безпосередньо з Дирекцією міського театру.

Підпис [20, арк. 34]

Як бачимо з цього витриманого у найвищих тонах ввічливості документа, М. Садовський просив міську театральну Комісію "про дозвіл **на показ двох вистав в руській мові**", а не на **чотирьох**, як він пише у спогадах. Про це повідомляла і газета "Діло": "Руський театр у Львові дасть **два представлення** на сцені польського міського театру, а то в понеділок **2 цвітня «Батькову казку»** («Гріх і покаяння». – Б. К.) Карпенка-Карого і ві второк **3 цвітня «Чорноморці»** Кухаренка" [13, с. 4]. Цю інформацію підтверджує і рецензія, опублікована в газеті "Діло" після другого виступу української трупи на сцені Міського театру: "Вчора (3 квітня. – *Б. К.*) виставив наш театр «Чорноморці», народну оперу в трьох діях – Старицького. **Був се другий і послідній виступ нашої артистичної дружини на досках Львівського польського театру**" [18, с. 3]**.** Однак, газета "Kurjer Lwowski", подаючи репертуар Міського театру з 14 по 18 квітня 1906 року, повідомляла: "В **середу** (18 квітня. – *Б. К.)* **ще одна вистава Львівського руського народного театру** під дирекцією М. Садовського. Виступ пані Заньковецької" [27]. Також "Gazeta Narodowa" ("Ґазета Народова"13 квітня, публікуючи репертуар Міського театру, зазначила, що "[…] в середу 18 виступ Львівського руського народного театру" [26, с. 2]. Виходячи з цих повідомлень, можна припустити, що М. Садовський вдруге звертався до міської театральної Комісії про дозвіл на черговий виступ керованого ним театру на міській сцені. Однак одержав відмову. Чому? На причини проливає світло публікація в "Gazeczie Narodowej", яка ще в суботу, 14 квітня хоч і анонсувала про черговий виступ українського театру 18 квітня на польській сцені, але у тому ж номері опублікувала на першій сторінці статтю під назвою "Руський вічевий «дзвін»". У статті з обуренням мовилося про те, що навіть у Великодні свята (католики святкували 1906 року день Воскресіння Христового 15 квітня): "[...] Вже кілька днів руські газети і газетки розсилають своїм читачам найрізноманітніші друки і відозви, взиваючи до безустанної «бойової акції» проти Поляків. «Діло» взиває розпочати віча вже у Великодній понеділок" [29, с. 1]. Очевидно, що після такої публікації міська театральна Комісія львівського магістрату відмовила М. Садовському у виступі на сцені польського Міського театру, остерігаючись маніфестації. Наше припущення підтверджує

публікація в газеті "Діло" від 20 квітня: "Руський театр дає нині в п'ятницю (на сцені театру Яд Харузім – *Б. К.)* «Запорожця за Дунаєм», оперету Артемовского, в суботу передпослідне представленє «Чорноморці», оперету Старицкого, а в неділю послідне представленє «Безталанну», драму Карпенка-Карого. Відтак виїжджає театр до Тернополя. Не потребуємо пригадувати нашій публіці на її обов'язок супротив руського театру, бодай під конець єго гостин у Львові. А вже на суботнішнє і недільне представленє повинен поспішити кожний, що хоч крихітку співчуває долі сеї одинокої в Галичині руської культурної інституції, тим більше, що під час тих двох представлень львівська руська громада устроїть торжественне прощанє для незрівнянних артистів пп. Заньковецької, Садовського та й цілої театральної дружини. **Маніфестація при як найчисленнїшій участи львівської громади тут навіть доконечна**, (підкреслення наше. – *Б. К.*) коли зважити новий примір русиноїдности міскої ради, котра не позволила на заповіджені в сім тижні виступи руського театру в будинку польского театру міського, хоч директор Павліковский радо відступив був на сю ціль театральну салю" [14, с. 3].

Вкажемо ще на одну неточність М. Садовського у "Згадках…": "Але же після першої вистави вшехпольський орган «Słowo Polskie» **зняв такий галас**, що після другої вистави «Чорноморці» Павліковський, перепрошуючи мене, сказав, що більше днів дати не може" [15, с. 143]. Щодо "**галасу**", яке зняло "Słowo Polskie», то вище ми вже вказали, що ця газета жодним словом на своїх шпальтах не писала і не коментувала виступів Руського театру у Львові, анонсувала лише виступи Міського театру. Це підтверджує і замітка в газеті "Діло", маючи на увазі зовсім іншу проблему після першого виступу театру на міській сцені: "«Słowo polskie» візвáло в хитрий спосіб польську публіку до **бойкотування** (підкреслено редакцією. – *Б. К.)* виступів руського театру, зазначивши лише, коротко, що «сьогодні і завтра (понеділок і вівторок) наш театр не функціонує» " [6, с. 3]. Наведені слова в «Ділі» не є газетним "**галасом**", про який пише М. Садовський.

Можна припустити, що неточності у спогадах М. Садовського, написаних через багато років, були викликані його емоційними враженнями від тих конфліктів, що існували на той час у Галичині поміж поляками і українцями. Він бачив їх у кожному місті і містечку, де виступав театр, а приїхавши 11 лютого 1906 року до Львова, вочевидь, чув про велику маніфестацію, яка відбулася в місті 2 лютого, коли з'їхалися українці з різних повітів Галичини. Цю подію тривалий час обговорювали в суспільстві на різних рівнях. "Нинішнє всекраєве віче Русинів випало величаво. Можемо сміло сказати, що такої маніфестациї Львів єщє не бачив, – писала газета «Діло», – Можна сміло сказати, що явилося яких сорок тисяч народа, а може більше, бо голим оком того людського муравлища ніхто не обчислить […]. Віче зачалося о год. 11 ½ перед пол[уднем], а відкрив єго голова Народного Комітету д-р Кость Левицкий […]. Ми зібралися тут, – казав голова Народного Комітету, – щоб засвідчити, що увесь руский нарід є за справедливою виборчою реформою і що за се право постоїть усіми своїми силами. А зібралися ми у Львові в престольнім городі Галицкої Руси, в нашій столици і на нашій земли. Від р. 1848 не було так важної хвилі, як теперішна, бо як тоді знесено кайдани панщини, так тепер мають бути зняті з нас кайдани політичної неволі" [2, с. 3]. Приїхавши до Львова 11 лютого, М. Садовський не міг не відчути духу того патріотичного піднесення українського народу, що витав над Львовом. Тому негативне ставлення до поляків в Галичині зберегла його пам'ять і в "Згадках…" в такий узагальнений спосіб.

Подамо, однак, ще дві рецензії, опубліковані в польській пресі на виступи української трупи на сцені Міського театру. Одну з них Альфреда Висоцького під криптонімом **A. W.** опублікувала "Gazeta Lwowska", а другу – прозаїка, поета і перекладача Фелікса Ґвізджа під криптонімом **Fel. Gw.** видрукував "Kurier Lwowski".

Обидві рецензії з'явилися одночасно, 4 квітня 1906 р., на першу виставу "Гріх і покаяння", показану 2 квітня на польській сцені.

(A. W.) "Гріх і покаяння"
Драма в 5 актах І. Карпенка-Карого.
Вистава Руського народного театру [23, s. 4]

Учорашня вистава "Гріха і покаяння" та її мистецьке виконання треба оцінювати лише з одного кута зору. Треба пам'ятати, що на львівській сцені виступає у ці дні провінційний театр, вишколений тільки в одному напрямі, звичний тільки до такої сцени, яку творять умови його розвитку, а ще ті цілі, яким він повинен слугувати.

Історія та сукупність численних, як кажуть, провінційних руських труп мені не надто добре знані, отож годі зважитись на порівняння і відповідну оцінку діяльності п. М. Садовського, директора та режисера театру. Однак учорашній виступ його трупи дає право припустити, що вона, очевидно, належить чи не до найкращих, і в умілих та досвідчених руках керівника ця трупа здійснила все, що лежить у межах її мистецьких можливостей.

Репертуар цього театру відповідає вимогам провінційної публіки. Його перевага насамперед полягає у тому, що він відтворює виключно народну драматичну літературу, неподільно панівну в мандрівках театру п. М. Садовського, а також і в тому, що вона вміло достосована до мистецьких засобів та сил, якими володіє цей театр. Усвідомленню цього та розсудливості якраз і завдячує руська трупа свій успіх, що ґрунтується на зіграності ансамблю, на належному використанні кожного акторського таланту чи талантика, що вільно поводиться в доступних йому межах.

Не надто чисельна вчорашня публіка побачила одну із драм І. Карпенка-Карого під назвою "Гріх і покаяння". Очевидно, автор належить до драматургів, дуже популярних у Східній Галичині та в Україні, а його твори, що змальовують середовище заможних селян, землевласників, конторщиків, насичені тенденцією повчальною, звичаєвою, побутово-моральною, якої ніяк не бракує і п'єсі "Гріх і покаяння". Побудова цієї п'єси, експозиція та спосіб розвитку дії носять ознаки архаїчності. Тут усе ще панує мольєрівський тип слуги як головного інспіратора подій, що розігруються на сцені; репліки *aparte* та багато інших прийомів старої гри, що безповоротно відійшла у минуле – однак цілісність твору виконує завдання та відповідає меті: промовляє до відповідної собі публіки живо і барвисто, зворушує і захоплює.

Виконання "Гріха і покаяння" було добре, в головних ролях навіть дуже добре. У цьому виключна заслуга п. М. Садовського, митця, який володіє щирим драматичним талантом і великим сценічним досвідом, а також п. Заньковецької.

Як бачимо, коротка, стисла рецензія А. Висоцького містить критичні зауваження щодо п'єси "Гріх і покаяння" та драматургічної техніки І. Карпенка-Карого. Водночас рецензент дає високу оцінку акторської гри головних виконавців – М. Заньковецької в ролі Марини та М. Садовського як актора в ролі Никодима, а також як режисера та керівника театру.

Друга рецензія, що належить перу письменника і перекладача Фелікса Ґвізджа, теж коротка і стисла, присвячена аналізу гри М. Заньковецької:

Пані Заньковецька [25, s. 5]

У понеділок на сцені Львівського міського театру виступала руська трупа, яка дає деякий час вистави в залі "Яд Харузім". Виступ цей однак не був вдалий – власне, у виборі

п'єси. Правда, що українська драма не багата на архітвори – але попри це **добрі** (тут і далі підкреслення Ф. Ґвізджа. – *Б. К.)* народні п'єси все-таки має. Показано було "Гріх і покаяння", ранню річ, одну з перших п'єс І. Карпенка-Карого, автора, в літературному доробку якого є набагато кращі та вагоміші твори. Зроблено – ймовірно – поступку для **п. Заньковецької**. Якщо справді про те йшлося, мета досягнуто цілковито. Пані Заньковецька – акторка непересічна; шкода, що їй ішлося – якщо не помиляюсь – тільки про роль, а не про твір. Відбувається те, що в таких виставах не може не відбуватися – увагу звертали тільки на акторів, про п'єсу ж забули цілковито. Цікавила насамперед п. Заньковецька. У нас – п. Сємашкова[9], зрештою, іншими засобами і шляхами, досягає в народних ролях менш-більш подібних цілей мистецьких, яких досягає п. Заньковецька.

Гра її дуже природна, без вражаючих ефектів, м'яка. Задуманого враження досягає іншими, незначними, та надзвичайно делікатними засобами. Знає дуже добре сільських дівчат. Її Марина в «Гріху і покаянні» – це не фотографія, а дуже добрий, субтельно намальований портрет – набагато кращий від того, який створив І. Карпенко-Карий. Талант її колосальний, і глибоке розуміння свого завдання – вона просто дивувала у надто частих і ялових монологах п'єси "Гріх і покаяння". Кожне бліде слівце, кожну зайву фразу вона оживляла доречним жестом, відповідно забарвленим голосом – словом, давала життя Марині – і мети своєї повністю досягла.

Інші актори, зокрема Садовський, Паньківський, Леонтовичева, Стадник, Стадникова і Рубчак – грали чудово, але не сягали, однак, за винятком п. Садовського, того рівня, до якого піднесла гру п. Заньковецька.

Фел. Ґв.

Рецензія Ф. Ґвізджа ще раз підтвердила правило, що геніальні артисти, до яких він зараховує і М. Заньковецьку, роблять живими навіть схематично створені характери, даючи їм органічне сценічне життя власною артистичною особистістю, сповненою одухотвореності і правдивого глибокого чуття. Коротка рецензія польського письменника цілковито підтверджує те високе місце, яке належало Марії Костянинівні Заньковецькій у трупі корифеїв. Ось як один з них, Панас Карпович Саксаганський, видатний актор, режисер, що довгі роки працював з М. Заньковецькою, написав у своїх мемуарах "Театр і життя": "Щодо Заньковецької, то треба дуже багато писати, бо такі артистки родяться сторіччями. Вона грала нервами і могла затопити театр сльозами" [16, с. 68]. Дуже коротка, але точна характеристика її акторського генія.

Наприкінці квітня львівські гастролі добігали кінця. Згідно з концесією, українська трупа у Львові могла дати лише 40 вистав, а показала 43.

У Центральному історичному архіві України у Львові зберігається лист голови Товариства "Руська Бесіда" Тита Реваковича. Автор листа повідомляв Виділ Товариства: "[…] Вчорай казав мені Дир.[ектор] Сад.[овський] […], що з днем 1/4 [1 квітня] має за 1 ½ [півтора] місяця побуту у Львові 1500 кор.[он] дефіциту і що він з днем 1/5 [1 травня] вертає в Україну і не може довше Театру нашого вести. Львів 2.4.1906 Т.[ит] Ревакович" [19, арк. 34].

Лист Т. Реваковича до Виділу написаний в день першого виступу руського театру на Міській польській сцені. Бойкот вистав українського театру поляками, що становили в місті чисельну більшість серед населення, не міг не позначитись на матеріальному стані театру. Проте, годі було сподіватися, в часі загострення стосунків з українцями, що польський глядач активно буде відвідувати вистави руського театру. А ось те, що українська громада не досить активно ходила на усі вистави театру в залі Яд Харузім, то це справді прикро. Винятком були спектаклі

[9] Ванда Сємашкова (1867–1947) – видатна польська артистка, режисер.

за участю М. Заньковецької та М. Садовського. Про пасивність української публіки щодо свого театру неодноразово писала як українська, так і польська преса.

Одразу після відкриття театрального сезону у Львові Руський театр на другій виставі зіткнувся з напівпорожнім залом, граючи виставу "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського. На це наступного ж дня звернула увагу редакція газети "Діло": "На жаль, на вчорашній виставі публики було замало в порівнянню з першою виставою днем поперед, коли то дуже багато людей мусіло вертатись до дому, бо в сали місця не стало. Се вчасти дасться пояснити тим, що «Запорожець за Дунаєм» і «Вечерниці» здавна добре знані львов'янам, а все-таки треба їм пам'ятати, що театр потребує публики на кожнім представленю…" [4, с. 3]. Ще більш прикрі слова читаємо в газеті "Діло" після вистави "Гріх і покаяння" 2 квітня у Міському театрі, на якій був присутній намісник Галичини граф А. Потоцький з дружиною і нечисленна, але вибрана, польська громадськість: "Публіки як на виїмковий виступ нашої трупи на великій столичні сцені – явилося рішуче замало, в чім вже вина Русинів, котрі хоч би для охорони свого театру перед компрометацією в очах чужих, повинні були заповнити салю по береги" [28, с. 3]. Нагадаємо також слова й польського рецензента А. Висоцького на перший виступ руської трупи на міській сцені з виставою "Гріх і покаяння": "**Не надто чисельна вчорашня публіка** (підкреслення моє. – *Б. К.*) побачила одну із драм І. Карпенка-Карого під назвою «Гріх та покаяння»" [23, с. 4].

Невідомо як, але інформація про фінансовий дефіцит в касі українського театру у Львові потрапила на сторінки польської преси. Про це повідомив "Kurjer Lwowski" від 6 квітня 1906 року у: "Руський театр ошукався на своїй публіці, яка рідко повністю заповнювала зал, результатом чого витворила в театральній касі значний дефіцит. За час побуту у Львові тобто за 6 тижнів доклав директор Садовський 1500 кор.[он], через що подібно має скористатися з того, що закінчується йому контракт і дня першого травня виїхати з Галичини. Рівночасно повернулася б на Україну також пані Заньковецька" [32, с. 4]. М. Садовському цей дефіцит довелося покривати з власної кишені. Не маючи наміру продовжувати працю в Руському народному театрі, він продав Товариству "Руська бесіда" костюми і реквізит, які привіз з собою, і таким чином покрив дефіцит коштів.

Театр 23 квітня мав покинути Львів, щоб дати ще кілька вистав у Тернополі. Громадськість Львова 22 квітня на виставі "Безталанна" урочисто прощалася з М. Заньковецькою та М. Садовським, про що знаходимо повідомлення в газеті "Діло" за 23 квітня:

"На вчерашній прощальній виставі (давано «Безталанну» з п. Заньковецькою, п. Садовським і п. Левицькою в головних ролях) львівська руська громада прощала наших славних артистів, котрі на жаль покидають наш театр. Саля була битком заповнена; пп. Заньковецьку і Садовського оплескувано гучно і щиро, як звичайно. По третім актї оплескам не було кінця; артистів раз по раз викликувано і обсипано цьвітами та китичками; на сцену подавано китиці з лентами на незабудь від близших знакомих і почитателів. Вкінци вийшла на сцену депутация львівської громади, репрезентуюча і мужчин і жіноцтво старше і молодше. Іменем всіх промовив д-р Кость Левицький; він зазначив великі заслуги пп. Заньковецької і Садовського як взагалі для розвитку українського театру, так і з окрема нашого галицького, в котрім з їх побутом почалася нова школа, подякував їм сердечно за їх труди і на незабудь вручив п. Заньковецькій золоту бранзолєту, а п. Садовському

перстень. Іменем жіноцтва промовляла п. Кобриньска. Крім сего, від товариства ім. Котляревського промовляв п. Рубинович і вручив п. Заньковецькій китицю, а п. Садовському лавровий вінець. Потім докінчено виставу.

– Руський театр виїздить нині зі Львова на ряд гостинних представлень до Тернополя, де вже завтра т.[о]є.[сть] 24. с.[его] м.[ісяця] буде виставлена «Батькова казка» І. Карпенка-Карого. В тій драмі виступлять впосліднє на сцені руського театру в Галичині пп. Заньковецька і Садовський, почім вертають назад на Україну" [12, с. 3].

Не оминув цієї важливої події і "Kurjer Lwowski", подаючи 28 квітня 1906 року таку інформацію: "Руський театр закінчив в неділю свої виступи виставою за п'єсою І. Карпенка-Карого під назвою «Безталанна», в якій виступили найкращі сили театру пп. Заньковецька і директор Садовський. Львівські русини влаштували їм овації і квіти, а по третім акті вийшло на сцену гроно осіб з публіки і розпочалися промови і вручення подарунків обом артистам. Ці овації були водночас прощанням руського театру з Заньковецькою і Садовським, бо вони обоє залишають руську сцену розчаровані фінансовим станом театру. Вчора грали ще останній раз в Тернополі, куди театр прибув на ряд виступів, а опісля повертається на Україну, де ввійдуть напевне в склад найкращої трупи Саксаганського (псевдонім рідного брата директора Садовського). Товариство «Руська Бесіда» оголосило вже конкурс на посаду директора Руського театру" [33, s. 3].

Розглянувши проблему виступів Руського народного театру Товариства "Руська Бесіда" під дирекцією М. Садовського (1905–1906 роки) крізь призму документів, листів, польської та української преси, можемо зробити такі висновки:

1. В статті окреслено суспільно політичну атмосферу у стосунках поміж поляками і українцями на час приїзду М. Садовського в Галичину.

2. Встановлено дату приїзду Марії Заньковецької до Галичини у Станіславів – перша декада листопада 1905 р. між 7-м та 10-м листопада.

3. Перший виступ Марії Заньковецької в Галичині відбувся у Станіславові на сцені музичного товариства ім. Монюшка 30 листопада 1905 року в ролі Харитини ("Наймичка" І. Тобілевича).

4. Завдяки польській пресі встановлено точну дату переїзду Руського народного театру із Станіславова до Стрия – 5 грудня 1905 року.

5. М. Садовський двічі звертався до міської театральної Комісії м. Львова про дозвіл на виступи Руського на сцені польського Міського театру. Дозвіл отримав лише на виступи 2 та 3 квітня 1906 року, а на 18 квітня відмовлено.

6. Приїзд М. Садовського в Галичину і його керівництво театром мали як особисто для його подальшої творчості, так і в цілому для розвитку галицького театру велике значення. Театр товариства "Руська Бесіда" на той час грав вистави за п'єсами: "На дні", "Міщани" М. Горького, "Влада темряви" Л. Толстого, "Візник Геншель" Г. Гауптмана, "Честь" Г. Зудермана, а також грав опери, зокрема "Продану наречену" Б. Сметани, "Корневільські дзвони" Р. Планкетта. Одне слово, це був європейський репертуар, який до 1907 року українські трупи на Великій Україні не могли ставити. Можливо, мистецький рівень цих вистав не був таким високим, як у австрійському та польському театрах, але право їх виставляти безумовно вказало М. Садовському шляхи подальшого розвитку українського театру на Великій Україні, що він і зреалізував у Києві 1907 року, створивши перший стаціонарний український театр.

7. Діяльність Миколи Садовського в Руському народному театрі, хоч і була короткою, бо тривала тільки впродовж одного сезону, високо оцінена не тільки у тодішній українській галицькій пресі, а, що дуже важливо, – у польській. На підставі свідчень польських рецензентів, маємо право сказати, що М. Садовський дійсно підняв Руський народний театр на високий мистецький рівень. Це відзначено і у звіті, який подав до Виділу Товариства "Руська Бесіда" його голова Тит Ревакович уже після відходу М. Садовського від керівництва театром: "За часів директора Садовського, сцена нашого театру станула на вишині, якої ще доси не було, бо не тілько впровадив він нові, у нас ще не знані штуки, не тілько сам вивчав він молодших артистів, як грати повинні, і розбудив у них замилованіє до штуки, але надто приєднав він до дружини одну з найславетніших артисток театрів українських п. Заньковецьку, яка почавши від Станіславова виступала у всіх містах побуту нашого театру" [21, арк. 34].

8. Цю характеристику об'єктивно підтверджують і рецензії польських критиків Альфреда Висоцького, Фелікса Ґвізджа та Владислава Морачевського. Вони оцінили діяльність українського театру дуже високо, а акторську гру, її ансамблевість, навіть вище, ніж то було в польському театрі.

9. М. Садовський дав добру режисерську школу галицькому українському театру, а продовжив її його учень Йосип Стадник. М. Садовський розкрив і розвинув творчі індивідуальності акторів таких як Василь Юрчак, Йосип Стадник, Іван Рубчак, Софія Стадникова, Катерина Рубчакова, Антоніна Осиповичева, Михайло Ольшанський відкрив для сцени та глядача можливості цілого ряду молодих акторів.

Список використаної літератури

1. *Бабанська Н.* Літопис життя і творчости Марії Заньковецької 1854–1934 роки. Короткий варіант / Наталія Бабанська, Галина Галабутська, Кияна Шев'якова // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCXXXVII. Праці Театрознавчої комісії. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 1999.

2. Величава маніфестация Руского Народу в Галичині // Діло. – 1906. – Ч. 16. – 20 січня (2 лютого). – С. 3.

3. Діло. – 1901. – 2 (15 липня). – №4. – С. 3.

4. З нашого театру // Діло. – 1906. – 14 лютого. – С. 3. (Рубрика «З штуки і літератури»).

5. З руського театру// Діло. – №. 24 , 31 січня (13лютого) 1906. – С. 3.

6. З руського театру // Діло. – 1906. – 21 марця (3 цвітня). – Ч. 56. – С. 3. (Рубрика «З штуки і літератури»).

7. З штуки і літератури: Гостинні виступи руського театру // Діло. – 1906. – 22 марца (10 цвітня). – Ч. 61. – С. 3.

8. Лагодинський М. Наша байдужість супротив штуки і Заньковецка в Станиславові / др. Микола Лагодинський // Діло. – 1905. – 10 (23) листопада. – Ч. 252. – С. 3. (рубрика Новинки). Тут і далі у цитуванні з газети "Діло" збережено правопис оригіналу, за винятком вживання м'якого знака у прізвищах Заньковецка (Заньковецька) та Садовский (Садовський) та назві "руский театр" (руський театр).

9. Луцький О. Перший виступ п. Заньковецкої / Остап Луцький // Діло. – 1905 р. – 19 падолиста (2 грудня). – Ч. 259. – С. 4. – Рубрика "Новини". Тут і далі

у цитуванні з газети “Діло” збережено правопис оригіналу, за винятком вживання м’якого знака у прізвищах Заньковецка (Заньковецька) та Садовский (Садовський) та назві “руский театр” (руський театр).

10. *Паньківський С.* Слідами завіяними. За синьою пташкою. Спомин старого актора. – ДЦІА України у Львові. – Ф. 514. – Оп. 1. – Од. зберіг. 102.

11. *Пилипчук Р.* Становлення українського професійного театру в Галичині (60-і роки XIX ст.) / Р. Пилипчук // Просценіум. – Львів. – 2002. – Ч. 3(4).

12. Прощанє пп. Мариї Заньковецкої і М. Садовского // Діло. – 1906. – 10 (23 цвітня). – Ч. 46. – С. 3. (Рубрика «Новинки»).

13. Руський театр у Львові // Діло. – 1906. – 18(31) марця. – Ч. 54. – С. 4. (Рубрика «Новинки»).

14. Руский театр // Діло. – 1906. – 7 (20 цвітня). – Ч. 67. – С. 3.

15. *Садовський М. К.* Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. / М. К. Садовський ; ред. І. Піскун. – К. : Державне видавництво «Образотворче мистецтво і література», 1956.

16. *Саксаганський П.* Театр і життя : мемуари / П. Саксаганський ; вступ. слово й ред. К. Буревія. – Харків : Рух, 1932. – С. 68.

17. Український драматичний театр: Нариси історії : у 2 т. Т. 1. Дожовтневий період / ред. М. Т. Рильський. – К. : Наукова думка, 1967.

18. Х. З штуки і літератури // Діло. – 1906. – 22 марця (4 цвітня). – Ч. 57. – С. 3.

19. ЦДІА України у Львові. – Ф. 514. – Оп. 1. – Од. зберіг. 87. – Арк. 31. (Переклад з польської автора статті).

20. ЦДІА України у Львові. – Ф. 514. – Оп. 1. – Спр. 86. – Арк. 34.

21. ЦДІА України у Львові. – Ревакович Т. Виділу товариства “Руська Бесіда” у Львові з ведення справ Руського народного театру за час від 1 листопада 1905 р. до 30 квітня 1906 р. – Ф. 514. – Оп. 1. – Од. зберіг. 86. – Арк. 34.

22. *Чарнецький С.* Історія українського театру в Галичині. Нариси. Статті. Матеріали. Світлини / Степан Чарнецький ; наук. редакція Ростислава Пилипчука, упорядкування Богдана Козака, Романа Лаврентія, Ростислава Пилипчука. – Львів : Літопис, 2014.

23. A. W. [Alfred Wysocki]. “Grzech i Pokuta” – Dramat w 5 aktach Karpenka-Karego. I. Przedstawienie Ruskiego narodowego teatru // Gazeta Lwowska. – 1906. – 4 kwietnja. – № 77. Z teatru. – S. 4. (Переклад з польської Ніни Бічуї).

24. Awantura w teatrze // Kurjer Stanisławowski. – Stanisławow, 1905. – № 1052. – 19 listopada. – S. 3. – Kronika. (Переклад з польської автора статті).

25. Fel. Gw. [Feliks Gwiźdź]. Pani Zańkowecka // Kurjer Lwowski. – 1906. 4 kwietnja. – № 89. – S. 5. (Переклад з польської Ніни Бічуї).

26. Gazeta Narodowa. – 1906 – 13 kwietnia. – №80. – S. 2.

27. Kurjer Lwowski. Repertuar teatru miejskiego. – 1906. – 14 kwietnia (Literatura i sztuka). (Переклад з польської автора статті).

28. Moraczewski W. Teatr ruski we Lwowie. Waclaw Moraczewski. Krytyka 1906. – Kraków. – T. I. – S. 354–357. (Переклад з польської Ніни Бічуї).

29. Ruski “Dzwon wiczewy” // Gazeta Narodowa, 1906. – 14 kwietnia. – № 81. – S. 1. (Переклад автора статті).

30. Ruski narodowy teatr // Kurjer Stanisławowski. – Stanisławów, 1905. – № 1052. – 19 listopada. – S. 3. – Kronika. (Переклад з польської автора статті).

31. Ruski nar. teatr // Kurjer Stanisławowski. – Stanisławów, 1905. – 10 grudnia. – № 1055. – S. 2. – (Kronika). (Переклад з польської автора статті).

32. Ruski teatr // Kurjer Lwowski. – 1906. – 4 kwiecieńa. – S. 4. (Переклад з польської автора статті).

33. Ruski teatr // Kurjer Lwowski. – 1906. – 6 (28) kwietńa. – S. 3. (Переклад з польської автора статті).

34. *Szydłowska M.* Cenzura teatralna w Galicji: w dobie autonomicznej 1860–1918 / Maryla Szydłowska // Kraków, 1996. – S. 37. (Переклад з польської автора статті).

35. Teatr narodowy ruski // Słowo Polskie. – Lwów, 1906. – №51. – 31 stycznia. – S. 7. (Переклад автора статті).

36. W. [Alfred Wysocki]. Z ruskiego teatru / W. [Alfred Wysocki] // Kurjer Lwowski. – 1906. – № 49. – 18, lutego. – S. 5. (Переклад з польської Ніни Бічуї).

W. [Alfred Wysocki]. Z ruskiego teatru / W. [Alfred Wysocki] // Kurjer Lwowski. – 1906. – № 68. – 9, marca. – S. 12. (Переклад з польської Ніни Бічуї).

Стаття надійшла до редколегії 17.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ON ACTIVITY OF THE RUS'KA BESIDA SOCIETY'S UKRAINIAN NATIONAL THEATRE UNDER THE DIRECTION OF MYKOLA SADOVS'KYI (1905–1906) IN THE DOCUMENTS, LETTERS, POLISH AND UKRAINIAN PRESS

Bohdan KOZAK

Theatre studies departmnet,
Ivan Franko National University of Lviv,
str. Valova, 18/12, Lviv, Ukraine, 79008
tel.: 032-23-94-197; e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

In this article, the activity of the "Rus'ka Besida" society's Ukrainian National Theatre under the direction of Mykola Sadovs'kyi (1905–1906) is discussed. Besides, a comparison is made between Sadovskyi's claims about his work in Galicia, which he published in the book "My theatrical memories. 1881–1971" on one hand, and archival documents, correspondence, and articles related not only to his personal activity as an actor and director, but to the activity of his theater company as well, both in Ukrainian and Polish press. The guidelines of the Austrian censorship are dicussed along with the socil and political contest of Polish-Ukrainian relations in Galicia, which impacted the activity of the Ukrainian National Theatre.

The exact date of the National Theatre's transition from Stanislaw to Stryi have been find out. The archival documents testify that Sadovs'kyi had applied twice to the city authority of Lemberg (Lviv) for the permission to give a spectacle in the Polish City Theatre. He received permission only for two spectacles on April 2 and April 3, 1906, while for April 18 permission was denied.

The Sadovs'kyi's arrival to Galicia was important both for his career and for the theatrical development in the region. By that time the "Rus'ka Besida" society's Theatre have been staging not only folk plays by Ukrainian dramatists, but plays and operas by European authors

and composes as well. It seems that the artistic level of these productions was not so high as in Polish and Austrian theatres, but it was important practice that facilitated further Sadovs'kyi's developments when in 1907 he moved to Kyiv and organized there first stationary Ukrainian theatre company.

The Sadovskyi's activity in the Ukrainian National Theatre besides being short (it lasted only one season) was highly estimated in the Galician press, both Ukrainian and Polish. For instance such Polish theatre critics as Alfred Wysocky, Feliks Gwizdza and Wladysla Morachewsky are enthusiastic about the Ukrainian theatre especially its acting style praising the later more high than one of local Polish actors. This testimonies lead us to conclusion that Sadovskyi raised the artistic level of the Ukrainian theatre in Galicia very high.

Keywords: Ukrainian National Theatre, Mykola Sadovs'kyi, Maria Zankovetska, Polish theatre critic.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 126–138
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 126–138

УДК 792.03:792.09

ВИТОКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ГАЛИЧИНІ

Надія Терещук

Кафедра театрознавства та акторської майстерності,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел.: (032) 239-42-99; e-mail: lij@gmail.com

Досліджено перші ознаки зародження театральної культури Галичини. Порушено питання якості театрального життя краю в доавстрійський період. Перші витоки театральності віднаходимо в давньому середньовічному просторі галицького міста, в прогресивному середовищі аристократичної замкової культури та в осередках барокового "шкільного театру". Кожне із цих активнодіючих місць робило свій внесок у формування унікальної галицької театральної традиції.

Ключові слова: театральна культура, видовище, театральність, палацовий театр, шкільний театр.

Прихід постмодерної епохи та її мультикультурний підхід до вивчення життя кардинально змінив наші уявлення про сценічне мистецтво. Ті явища, котрі ще вчора не сприймалися як театр, сьогодні, внаслідок його розвитку та розвитку театрознавства, розширюють наші уявлення про сценічне мистецтво. Таким чином змінюється й уявлення про історію театру в Україні.

Галичина завжди була культурним пограниччям України, тож вивчення історії появи театральної культури в цьому краї неможливе без системного розгляду усіх театральних форм та жанрів, які існували на її території, незалежно від етнічного, релігійного чи станового чинника.

Одним із місць де зароджувалась театральна культура в Європі завжди були міста[1]. Міські привілеї та "призволеннє на торги тижневі й річні" (fora annalia, нім. Jahrmarkt, звідси ярмарок) прийшли до Галичини з німецьких земель вже в XIV столітті. Невдовзі більшість міст (Перемишль, Львів, Ярослав, Ряшів, Коросне, Сянік і т. д.) мали право проводити у себе ярмарки, які поділялись на "митні" та "безмитні". Право раз на рік, на зелені свята, проводити вільний від мит ярмарок мав Львів, тоді як січневий ярмарок оподатковувався [3, с. 6]. Така традиція, яка згодом отримала назву зимових та весняних редут, стала одним із перших ареалів появи театральних видовищ у містах Галичини та всієї України. Саме на народній «редутóвій» сцені знаходимо зародки найдавніших українських драматичних творів. Написані українською мовою інтермедії "Продав кота у мішку" та "Найкращий сон" були поставлені на ярмарку в Кам'янці-Струмиловій (сьогодні – м. Кам'янка-Бузька, Львівської області) 29 серпня 1619 року [2, с. 20]. Не менш важливими для української театральної культури стало анонімне видання народного

[1] В XIII столітті відомо про 52 міста на Галицьких землях та 95 на сусідній Волинській землі.

© Надія Терещук, 2015

фарсу "Трагедія руська", здійснене між 1609–1619 роками [14, с. 286–309]. Факт існування таких інтермедій свідчить про те, що вже у XVII столітті в Галичині існували ярмаркові театральні трупи із власним драматичним репертуаром, які мандрували ярмарковими містами у пошуках глядачів та заробітку. Однак не лише ці явища характеризують театральне життя Галичини.

Міське життя у різних куточках Галичини XVI–XVII століття часто носило "приховану" театральність. Символічним простором для театральних видовищ у Львові, а разом з тим і важливим місцем комунікації мешканців, з найдавніших часів була площа Ринок з ратушею, прилеглими вулицями та площами, де відбувалися наймасовіші події: ярмарки, свята і процесії, урочисті в'їзди короля й паради, покарання злочинців і навіть смертні кари. Усі ці події набирали форми театралізованих дійств і часто театральними дійствами супроводжувались.

Вже на початку XVII століття для керівництва широкомасштабними кількаденними дійствами у Львові був свій спеціально призначений міський "видавець ігрищ" (пол. – "igrzysk wydawca"). Саме такий *видавець ігрищ* "Мартин Кампіян, муж до всіх справ принагідний" [30, s. 7], щодня після святої меси перед міською Ратушею презентував різноманітні дійства, коли впродовж тижня з 22 по 29 червня 1622 року на центральних площах Львова відбувались урочистості з нагоди канонізації церквою засновників єзуїтського ордену Ігнатія та Ксавера Лойоли. Характер цих дійств часто був далекий від християнських моральних чеснот, проповідуваних канонізованими святими. Це і традиційне для античного та середньовічного театру провезення на ручному візку центральними вулицями Бахуса із підпертим великим животом за межі міських мурів, і щовечірнє висміювання зображень єретиків: Арія, Магомета, Нестора, Лютера, Кальвіна, Цвінглія. Прив'язані до свиней, животів старих кляч та до спин юдеїв ці зображення мандрували від Ринку і в обхід усього міста або спалювались на площі [30, s. 7–8].

Наступного дня від початку святкувань, а саме 23 червня, до міських забав приєднались і вихованці єзуїтської школи. О третій годині дня *eloquentiae*[2] – учні шостого класу колегії показали виставу у жанрі мораліте. Троє учнів представляли своїми образами три людські переваги - genus demonstrativum, deliberativum і iudiciale[3], які, відзначивши «героїчні риси» св. Ігнатія, виклали йому пам'ятник з ієрогліфічних літер [27, s. 78].

Так само влаштовувалися різноманітні театральні дійства і у передмістях Львова. Наприклад, 10 жовтня 1628 року на Галицькому передмісті, вздовж вулиці Гарнцарскої[4] і наостанок в костелі кармелітів відбувалась набожна процесія Б. Марії Магдалині де Пасіс від набожних невинних львівської парафіяльної школи[5]. Незважаючи на те, що у списку діючих осіб процесії було вісімнадцять ангелів, які почергово виголошували хвалу святій, текст дійства засвідчує "апострофи до не набожних, не в єдності живучих, тобто до шведів і єретиків" [18, s. 209]. Театральність знаходила також вихід через постановку наболілих для мешканців тем, найпершою з яких у той час був напад шведів.

[2] З лат. – красномовство.

[3] З лат. – родова приналежність, зваженість, вислів.

[4] Сьогодні це вул. М. Драгоманова у Львові, яка з'єднує вулиці М. Грушевського і М. Коцюбинського.

[5] Kredencja nabożna B. Mariej Magdalanie de Pacis od nabożnych niewiniątek Szkoły Farniej Lwowskiej uczyniona. (Див. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia. T. 1: Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765 / Oprac. Zespół pod kierunkiem W. Korotaja. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965. –– S. 209).

Чимало історико-панегіричних дійств бачили і мешканці м. Холм. Збереглися програми видовищ показаних у місті учнями місцевих шкіл за 1695, 1696, 1698 та 1699 роки [19, s. 5–9]. Більшість цих релігійних видовищ перепліталася інтермедіями на античну, історичну та геральдичну тематику. У дійстві за 1695 рік зустрічаємо інтермедію, де йдеться про напад татар на Буковину. Татари у творі перекидаються на звірів, яких ловить богиня Діана і передає полковнику Якову Розвадовському [20, s. 5].

Шкільний театр, як і ярмарковий, також використовував міську площу. У 1583 році постановка релігійного театралізованого дійства відбувалася перед домом міської ваги у Львові. Здійснювалась вона учнями міської школи на честь прийняття єпископа Івана Соліковського [30, s. 5–6]. Два дні тривало "панегіричне дійство" у місті Ярославі, здійснене учнями Ярославського колегіуму в 1640 році [20, s. 88].

Подібні постави за середньовічним правилом були одноразовим і неповторним дійством. Вони не містили єдності часу, місця і дії, їх учасниками не були професійні актори, а простір у якому вони відігравались не був спеціальним "театральним місцем".

Певні зміни у якість театральних постав внесли барокові традиції. Вже з XVII століття в краї все активніше розвивається мережа різноманітних освітніх закладів. Завдяки виникненню низки шкільних братств, академій та богословських семінарій шкільний театр, все ще тісно пов'язаний із церковними обрядами та традиціями, стає важливою складовою формування суспільного запиту на вищу якість театральних видовищ та драматичних текстів. Він також витворює необхідне для нового рівня розвитку театральної культури середовище, яке згодом насичуватиме сцени новими авторами, а крісла в залі вимогливішими глядачами.

Перебуваючи під культурним впливом сусідньої Польщі, Чехії, Угорщини та європейського заходу Галичина доволі рано познайомилась із релігійною та згодом світською драмою. Впродовж XVII століття явище показу театральних дійств студентами у столиці Галичини стало настільки частим, що вже на початку XVIII століття, а саме 1711 року, міська влада у відповідь на настійливі прохання львівських євреїв, звільняє останніх від обов'язку позичати студентам і ректорові міської школи костюми для гри в комедії [30, s. 6].

У Галичині, як і в самій її столиці, шкільний театр був явищем унікальним для європейської традиції. Тут, на перехресті культур, з давніх-давен співіснувало одразу ж чотири християнські обряди, а також кілька етнокультурних середовищ, кожне з яких вносило свою унікальну рису у місцевий шкільний театр.

Від перших років своєї діяльності Львівське Ставропігійське братство, утворене 1586 року при братській "волоській" церкві Успіня Пресвятої Богородиці, заснувало школу під назвою "школа грецкая и русская ведле стародавніхъ обичаевъ и порядковъ святыхъ отець закону греческого" [12, с. 19]. Існують припущення, що до свого занепаду у 40-х роках XVII століття вона була осередком українського шкільного театру. Про це дізнаємося із залишених Іваном Вишенським звинувачень на адресу української шляхти і діячів православної церкви "в розширеню машкарского и комедийского набожества", які "трудитися в церкви не хочют, толко комедій строят и играют" [1, с. 190–191].

Саме шкільному театрові належала першість у виданні творів, призначених для виконання: "Просфоними" (1591), "Віршів" Памви Беринди (1616), "Віршів" А. Скульського (1630) та ін.

У 1668 році у вірменському колегіумі театинців у Львові було відіграно трагедію "Панна Рипсима мучениця, або перетворення Тиридат", написану керівником колегіуму Луї-Марі Піду з вірменських та римських історичних джерел про перші кроки навернення Вірменії до християнської віри. Написана віршованою вірменською мовою п'ятиактна трагедія, перепліталась польсько мовними інтермедіями [30, s. 5]. У трагедії було близько п'ятдесяти діючих осіб, не враховуючи другорядних ролей без реплік [23, s. 55–56]. Виставлення такого епічного твору було значним поступом у розвитку театральної культури, яке вимагало неабиякого постановчого хисту, для того щоб дії такої великої кількості героїв виглядали злагоджено на сцені, а також підбору відповідних костюмів та кількох змінних декорацій. Водночас ця трагедія є перехідною ланкою у секуляризації шкільних театральних дійств на Галичині. Ідейна основа цього твору хоч і вкорінена глибоко у християнські моральні закони, тема трагедії вже відійшла у бік історичного фактажу.

Орієнтальна, дохристиянська тематика була надзвичайно популярною в перших декламаціях та трагедіях шкільного середовища краю. Учні єзуїтського колегіуму у Львові[6] у 1719 році показували релігійно-історичні діалоги як латинською мовою "Facilis descensus Averni a Vitoldo, nuper imperii comite, mox carceris a sua sponte daemonia mancipe" ("Легке сходження у пекло Вітольда, нещодавнього керівника імперії, у його власну в'язницю з демонами"), так і польською "Dziwne zrządzenie mądrości boskiej Rulikana, albo Szach-Nadira, króla Persji z pasterza i głowy łotrów na wezyrstwo i królestwo wynoszące" ("Дивний поворот божественної мудрості Рулікана або Надир-шаха, царя Персії, з провідника і голови розбійників до візира королівства виходженого") [30, s. 10]. Сюжет навернення східних правителів та їх народів у християнство також був популярним серед шкільних драм. Усі вони написані за схожою схемою – правитель, який з огляду на дії чуда чи подібної йому події навертається до істинної християнської віри. Не зважаючи на свідомо не прихований релігійний підтекст, ці тексти стали ще однією ланкою секуляризації шкільного театру.

Перші *історичні трагедії* було виставлено у м. Холм: "Антоній, цар Єгипту" (виставлена і видрукувана у 1730 році) та "Історія смерті царя Мауріція" Петра Красицького (виставлена і видрукувана 1747 року) [20, s. 10].

У Перемишлі, у стінах колегіуму єзуїтів, 1753 року щонайменше двічі було показано історичної трагедії "Regulus" (переробка з п'єси П. Метастазіо "Attilio Regolo"). У надрукованому в Любліні 1753 року тексті зазначено, що перший показ трагедії було зроблено 1740 року. У Перемишлі ж показ відбувся 3 березня 1753 року з нагоди чого і було видано цей твір [18, s. 266]. Так само у Перемишлі у 1754 і 1756 роках було виставлено трагедію "Мауріцій, східний цар" і драму "Мулей Магомет, король фезанський, а потім Балтазар де Лойола Мендез" [19, s. 257–258].

[6] Тема впливу єзуїтів на розвиток шкільної драми в Галичині та в Україні зокрема потребує окремого дослідження, адже львівський колегіум був лише однією з чисельних ланок в мережі навчальних закладів, створених цим орденом. Єзуїтські колегіуми створено у Львові, Луцьку, Кам'янці-Подільському (1608), Перемишлі (1610), Вінниці та Барі (1613), Бересті (1615), Красноставі (1620), Острозі (1626), у багатьох містах Білорусі та Литви. За навчальними програмами в цих колегіумах викладали поетику і риторику, тобто предмети, що опосередковано стосувалися драматичного мистецтва. Відомий досить широкий латинськомовний репертуар шкільного театру цих колегіумів (див.: Popłatek J. Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce / J. Popłatek. – Wrocław, 1957. – 225 s.).

15 лютого 1754 року у Львові було виставлено і видрукувано одну з перших *світських трагедій* – п'єсу місцевого автора – "Лео-філософ, цар сходу", професора колегіуму єзуїтів з географії та поетики, каноніка Андрія Філіпецького (1727–1792) [30, s. 10].

У семінарії греко-католицького обряду наприкінці XVIII століття семінаристи брали участь у показі комедії польсько-білоруського автора – монаха Францішка Богомольця [30, s. 10–11]. Єзуїт і богослов Ф. Богомолець з молодечих років був палким прихильником театру[7]. Починав він як автор трагедій для постановки в студентських театрах, але в історії драматургії залишився широко відомим як комедіограф. Спочатку він переробляв для гімназійних вистав п'єси французьких авторів – Мольєра та інших. Згодом драматург почав створювати власні оригінальні сюжети. Загалом драматургічна спадщина Францішека Богомольця налічує п'ять томів, а всього на сцені Шляхетської колегії він поставив 25 п'єс, серед яких було дві *"співогри"* – фактично це перші польські опери. У своїх творах Ф. Богомолець висміював консерватизм, обмеженість і невігластво тодішньої шляхти. 1753 року його було офіційно затверджено керівником театру у Варшавській шляхетській колегії Залуських. Його твори також ставили у королівському театрі Станіслава Августа у Варшаві. Найвірогідніше, що у греко-католицькій семінарії відбулися постановки таких найпопулярніших на той час комедій Ф. Богомольця як "Пияки" чи "Шлюб за календарем", написані простою розмовною мовою. Театральним хистом серед вихованців семінарії, які брали участь у виставах, найбільше відзначалися Йосиф Чарнецький та Іван Сточкевич. Останній також збагатив репертуар театру новими творами, наприклад, переробкою драми "Легкодушність і добре серце"невідомого німецького автора, у якій виконував головну роль [30, s. 8]. Вистави ці завжди відвідувало чимало глядачів, серед яких було і львівське духовенство з родинами [7, с. 45].

Незважаючи на те, що у західноєвропейському театрі жінка вже давно вийшла на сцену, шкільний театр все ще залишався тим місцем, де, незалежно від обряду, жінкам виходити на сцену заборонялось. У Перемишлі, коли вихованці єзуїтського колегіуму 1754 року виставляли драму про покликання св. Алойзія, покровителя молоді, з тексту твору було "викинуто жінок" (оскільки "жінки не мають грати на театрі" [24, с. 34]), а їх "мову через розповіді інших осіб виражали" [18, s. 264]. Того ж 1754 року, 27 лютого, школи Перемишля виставляли трагедію "Сейла" Йосифа Філіпецького, перекладену з однойменної драми П. Метастазіо. У "пересторозі" до фактично цілком співаної драми автор заповів, що тема твору взята з Книги Суддів зі зміною постаті доньки на сина: "згідно зі звичаєм, який не дозволяє мати місце біловолосій статі на театрах наших" [18, s. 127].

Однак ймовірно, що могли траплятися і винятки. Припускаємо, що виставлена у Острозі трагедія професора філософії Францішка Прушинського "Тимоклія" (переробка з фр. "Тимоклія, або щедрість Олександра" Мореля) з нагоди весілля князя Яблоновського й графині Анни з Сапєгів 15 жовтня 1750 року могла мати і жінок на сцені [18, s. 337]. З примірника цього тексту стає зрозуміло, – не йдеться

[7] Спочатку він переробляв для гімназійних вистав п'єси французьких авторів – Мольєра та інших. Згодом на "французьку схему" він почав покладати власні оригінальні сюжети. У своїх п'єсах Францішек Богомолець висміював консерватизм, обмеженість і невігластво тодішньої шляхти. В 1753 році Францішек Богомолець був офіційно затверджений керівником театру у Варшавській шляхетській колегії Залуських. Його твори також ставили у королівському театрі Станіслава Августа у Варшаві.

про показ твору окремим навчальним закладом, а унікальна, до того ж світська подія, могла стати важливим чинником появи "актрис" з місцевого середовища. Ця постава цікава також тим, що головним героєм трагедії чи не вперше на сцені шкільного театру постає світська жінка – Тимоклія, дружина тебанського царя Поліксена. Важливим персонажем виступає також Аристея – сестра Поліксена. Обидві жінки розплутують справу вбивства свого царя, виправдовуючи невинних і вказуючи імператорові Олександрові Македонському на справжніх лиходіїв. Щасливою кінцівкою драми стає поєднання жінок у пари з коханими чоловіками – Тимоклії із Поліксеном, який виявився живим, й Аристеї з Гіполітом, воїном війська Олександра.

Центрами поширення театральної культури у Галичині були й інші міста.

Так, у місті Бучачі 1759 року вихованці василіанської гімназії виставляли діалог про Костянтина Великого на честь власника і мецената міста графа Михайла Потоцького, старости канівського [22, s. 48], а у 1760 році ці ж учні виставили комедію "Напасть невинна", яка була переробкою "Близнят" Ф. Богомольця, перероблених своєю чергою найімовірніше з однойменної комедії Менандра.

Учні публічних шкіл міста Ярослава регулярно готували постановки релігійних, а з другої половини XVIII століття і світських п'єс – зокрема, 4 лютого 1758 року тут було відбулася постановка комедії невідомого автора "Лордепан, молодик на вістрі розгульництва свого новим способом поправлений" [19, s. 93].

У містечку Великі Межирічі[8], що на Житомирщині, у колегіумі ордену піарів[9], заснованому у 1702 році князем Любомирським, 1788 року учні виконали польську і французьку комедію назви яких не збереглися [24, с. 7].

У місті Червоноград (у той час – Краснистав) збереглися програми показу театральних дійств. Перші дві програми стосуються виставлення шкільною молоддю місцевого колегіуму в 1728 році "драматизованого панегірика" латинською та польською мовами "Схід життя і праці апостольської св. Франциска Ксавера"[10]. Третя програма описує трагедію "Авель" (переробка з п'єси П. Метастазіо "Смерть Авеля"), виставлену близько 1754 року.

Релігійні і світські драматичні твори виконувала шкільна молодь єзуїтських колегіумів у Перемишлі [24, с. 34] та Самборі [24, с. 45].

Однак не лише міським чи релігійним громадам мусить завдячувати театр за формування у суспільстві відповідної культурної потреби.

Поруч із містом власну концепцію театрального простору і видовища витворював *замок* (пізніше палац). У Галичині саме це місце породило перших неканонічних авторів, а також зробило чималий внесок у закладення підвалин

[8] За польського правління – Межирічі Корецькі. В часи Домініка Єжи Любомирського в містечку з'являється колегіум ордену піарів. Після Любомирських містечко перейшло до Яблоновських, а в 1773 році до овруцького старости Яна Стецького. Тадеуш Чацький в першій половині XIX століття з колеґіуму піарів утворив гімназію. Закрили гімназію у 1832 році.

[9] Піáри, Піяри — католицький чернечий орден, який займається навчанням юнацтва (Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum); рідше їх називали піаристи. При всіх піарських монастирях діяли колегії. У 1831–1842 роках царська влада Росії закрила всі піарські монастирі і школи в Білорусі та Литві, в 1863 у Польщі.

[10] "Oriens vita, zelo et labore apostolico Francisci Xaverii illustratus, in Victore Mikułowski gloriae dedicatus ab iuventute rhetoricae et humanitatis Coll. Crasnostaviensis". (Див. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia. / Oprac. Zespół pod kierunkiem W. Korotaja. – Wrocław–Warszawa–Kraków, 1965. – T. 2.: Programy drukiem wydane do r. 1756. Cz. 1. Programy teatru jezuickiego. – S. 115).

театральної культури в краї. Перші видання драматичних творів, перші п'єси світської комічної та поважної тематики, перші спеціальні театральні простори та споруди – усе це стало наслідком моди та любові магнатських привілейованих родин до театру.

Складно сказати, якій культурі треба завдячувати появою "палацового театру" в Галичині. Якщо вважати його продовженням традицій середньовічного "замкового" або "княжого театру", тоді варто шукати його коріння в історичній добі галицько-волинського князівства, яка сформувала перше магнатське аристократичне середовище. Водночас поява "моди" на приватні палацові театри, де часто перевагу мала популярна італійська опера, "давати", яку було, як не дивно, значно легше за драматичну виставу, оскільки капели та оркестри, завжди наявні при гетьманському чи графському дворі, швидше розучували музичні арії, аніж розпорядник встигав знайти серед місцевої челяді й селян більш-менш добрих акторів, чи найняти й доставити окрему трупу професійних слуг Мельпомени, вказує на зв'язок з бароковими європейськими традиціями, які пізніше приходили до Галичини із заходу. Зародження, розквіт і занепад такого роду явища як "палацовий театр" у різних населених пунктах цілковито залежало від політичної ситуації на карті України.

Чимало українських гетьманів, польських шляхтичів та російських дворян мало свій приватний "палацовий театр". Найяскравішими прикладами таких театрів в Україні у XVIII столітті були театри у палаці графів Ілінських у містечку Романів, на Волині, в палаці князів Любомирських, у Дубно, в палаці Вацлава Жевуського у Підгірцях, поблизу Бродів.

Кароль Естрайхер пише, що отримуючи 2 млн золотих доходу щорічно, Йосип Август Ілінський віддавав 500 тис. злотих на утримання італійської опери, балету і професійного оркестру в маєтку. Останній коштував графу 150 тис. злотих на рік. Така щедрість до театральної справи ледь не розорила А. Ілінського і кінець свого життя він провів на утриманні своїх дітей [24, с. 44]. Проте ця пристрасть мала й інші благодатні сторони. В театральних виставах А. Ілінського брали участь не лише місцеві кріпаки, а й часто запрошені з Польщі та Німеччини професійні актори, які мимоволі виховували своїм прикладом нове покоління майстрів сцени. Відбувався культурний обмін надбаннями та традиціями. У 1803 році напівпрофесійний театр А. Ілінського гостював у Львові [6, с. 104], проте відомостей про цю подію у місцевих анналах не збереглося[11].

Авторство перших світських галицьких п'єс належить графу та коронному гетьману В. Жевуському. Власник Підгорецького замку на Львівщині в середині XVIII століття утримував драматичну трупу та музичну капелу [31, с. 396]. Театральну залу він розмістив на другому поверсі замку, обладнавши її необхідною машинерією і декораціями [32, s. 80–81]. Ця театральна зала зберігалася спадкоємцями та новими власниками замку аж до 20-х років XX століття. Сам він любив музику, грав на флейті. Незабаром В. Жевуський зрозумів, що для театральних постав йому бракує драматичного матеріалу. Заручившись успішним прикладом написання п'єс княгині Уршули Радзивілл з Вишневецьких для свого

[11] Детальніше про родину Ілінських, їх підтримку різного роду мистецтв та митців див.: Кондратюк О. Романів та родина Ілінських / О. Кондратюк // Волинь–Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2001. – № 7. – С. 91–114.

приватного театру в Несвіжі[12] (сьогодні це містечко на південному заході Білорусі), коронний гетьман В. Жевуський взявся за написання трагедій і комедій за зразком французьких авторів для Підгорецького театру. Так на світ з'явилися трагедії "Жолкевський" (1758)[13] та "Владислав під Варною" (1760)[14], комедії "Непроханий" (1760) та "Дивак" (1760) [32, s. 80].

Побудова першої театральної будівлі на західних українських землях відбулася завдяки любові князя Михайла Любомирського до театру. У місті Дубно вже в 1783 році в палацовому театрі виступала італійська оперна трупа, запрошена з Варшави князем [23, s. 71]. Але Любомирський пішов далі свого сучасника А. Ілінського і збудував у 1784 році окремий театр, вдвічі більший за Варшавський. Аби не розоритися як А. Ілінський, князь Любомирський залучив до цієї коштовної справи місцеву знать, яка підтримала його своїми фінансовими внесками. Вистави у цьому театрі не відбувались однак цілий сезон. Найактивніше театральне життя тут вирувало під час зимових контрактів, у січні–лютому. В рік відкриття театру А. Любомирський запросив до Дубна трупу Войцеха Богуславського з Варшави, яка згодом перенеслася на львівську сцену. Саме завдяки підтримці князів Любомирських місто Дубно стало незмінним пунктом у гастрольних мандрівках майже усіх відомих нам австро-угорських, польських та російських театральних труп кінця XVIII – початку XIX століть[15].

Потреба в театральних видовищах формувалась у "палацових театрах" залежно від влаштовування родинних свят. У Кристинополі 1761 року з нагоди іменин воєводи київського грали оперу і балет, а в 1773 році з нагоди іменин графа Станіслава Потоцького, старости белзького, "було відіграно видовище" [23, s. 29]. У Боремлі, в новому палаці графів Чацьких, збудованому у 1782 році в стилі "рококо", 27 лютого 1787 року, з нагоди уродин Катерини Чацької з роду Сангушків, було відіграно пастерську драму "Przesąd dziecinny poprawiony" ("Виправлені дитячі забобони") [23, s. 3]. З 1753 року, коли містечко Жовква перебувало у майновій власності Михайла Радзивілла, в замковому палаці облаштували "новий театр", де регулярно давали італійську оперету.

---

[12] Молода княгиня Уршула Радзивілл зацікавлення театром принесла в маєток чоловіка з родинного дому та дому стрия Михайла Радзивілл (вищезгаданого як власника м. Жовкви), який утримував у Новому Вісничі (сьогоденний південь Польщі) свій великий театр. Хрещеним батьком Уршули був Іван Мазепа. Дебют княгині в якості драматурга відбувся 1746 року. Теми для своїх творів авторка черпала у Мольєра, в шкільних драмах, комедіях дель арте, пастерських драмах та середньовічних містеріях. Загалом княгиня написала 16 сценічних творів, які регулярно (до десяти разів на рік) ставились у пристосованих будівлях Несвіжа (у місцевій Військовій Академії, в замку, на сцені так званої Komedyhauzem, та на свіжому повітрі).

[13] 26 січня 1761 року трагедію "Жолкевський" виставляли у театрі графів Радзивілл, у Несвіжі. (Див. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia. T. 1: Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765 / Oprac. Zespół pod kierunkiem W. Korotaja. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965. – S. 399.).

[14] 31 січня 1761 року "Владислав під Варною" виставляли у театрі графів Радзивілл, у Несвіжі. (Див. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia. T. 1: Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 176 5/ Oprac. Zespół pod kierunkiem W. Korotaja. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965.– S. 393.)

[15] У місті Дубно розташовувалося родове гніздо Любомирських. Коли у травні 1783 року В. Богуславський очолив варшавську сцену, антрепренером Театру Народового був князь Марцін Єжи Любомирський. Саме на його запрошення В. Богуславський уперше приїхав до Дубна із гастролями у грудні 1783 року. Навіть після перенесення російською владою контрактів до Києва у 1798 році (внаслідок приєднання Волині до Росії), театр був чинний ще до 1860 року.

Характерною ознакою "палацового театру" була участь дворян у показі вистави. Найбільш знаковим у цьому випадку став театр краківського воєводи Єжи Мнішха у Дуклі, лемківському містечку поблизу сучасного українсько-польського кордону. З 1774 по 1777 років цей аматорський театр [32, s. 90], який складався здебільшого з шляхетської молоді, підготував постановку 16 драматичних творів, частина яких була перекладена з французької[16], а решта належала перу сучасних їм авторів часто також дворянського походження[17]. В містечку Миколаїв, поблизу Львова, дружина Онуфрія Морського, пізнішого каштеляна кам'янецького, влаштовувала вистави у власному палацовому театрі. Участь у постановках брали сам господар з господинею, а також їхні друзі [24, с. 8].

Саме "палацові" театри стали першими закритими спеціально облаштованими місцями для гри. Вони також часто ставали в нагоді мандрівним майстрам Мельпомени, які з'явились у Галичині в другій половині XVIII століття. Відомі факти, коли мандрівні трупи приїжджали до міста на гастролі і за відсутності міського театру давали вистави у палацах місцевих магнатів. Наприклад, у квітні 1828 року, в містечку Великі Межирічі, з дозволу власника овруцького старости Яна Стецького, який володів тут величним палацом, мандрівна трупа Яна Бжезінського виступала в одній із зал, відведеній під театр. З приходом травневого тепла антрепренер виставив у парку панів Стець амфітеатр, а коли дощі стали псувати враження від видовищ, винахідливий директор влаштував театр у порожній теплиці [24, с. 7]. Наступні кілька років слава про доброчинний жест овруцького старости посприяла тому, що в містечко регулярно стали навідуватися мандрівні трупи. Взимку 1823 року, в Рівному, княгиня Любомирська виділила мандрівній трупі з Вільна не лише свій палацовий театр, а й гардероб, реквізит і музикантів [24, с. 45].

Окрім сцен, облаштованих всередині палаців, модними серед місцевих вельмож у XVIII столітті були сцени "на свіжому повітрі", властиві аристократичній бароковій культурі. Вони поділялися на тимчасові (збудовані у садах, парках, на майданчиках, які після вистави одразу ж розбирали), постійні (збудовані з витривалого матеріалу, зазвичай за взірцем античних амфітеатрів) та "зелені сцени" (куліси яких вмонтовували у зелені насадження). У Галичині такі сцени стали перехідною ланкою до появи постійного міського театру.

Першою відомою тимчасовою *сценою на свіжому повітрі* у Львові став амфітеатр, збудований у 1724 році спеціально до святкування весілля поміж донькою гетьмана Миколи Сенявського – Софією та гетьманом Станіславом Денгофом. Спеціально до 30 липня, дня шлюбу, на Замку було поставлено "амфітеатр на десяти аркадах, з виставленим уперед ґанком, збудованим спеціально для спостереження за святковим феєрверком, який улаштовувався на сусідній із містом горі. Амфітеатр […] був розфарбований різноманітними сценами, а брами, ґанок і галереї були оснащені безмірною кількістю ламп. […] Ввечері після святкувань дами вийшли на амфітеатр, було запалено лампи на галереї, на брамах, на цілому замковому подвір'ї і навіть по всій вулиці від замку до кафедрального собору" [25, s. 539]. Після весілля цю будівлю розібрали.

Схожою була ситуація в Радомишлі. 18 травня 1783 року тут святкували урочистості на честь короля Станіслава Августа. На спеціально збудованій для цієї події сцені було зіграно комедію "Життя без цілі" [24, с. 41].

[16] Комедії "Patelin patron" та "Арлекін з Сералю" Жермена де Сент-Фуа, "Лікар з примусу" Мольєра, "Ігрище фортуни" Маріво та ще дві п'єси не ідентифікованих авторів.

[17] Наприклад, "Панна на виданні" князя Адама Казимира Чарторийського.

У 1730-х роках XVIII століття знаходимо відомості про створення родиною Мнішех у селі Муроване, поблизу Старого Самбора, класичного паркового театру, який став частиною проекту з реорганізації надвірної замкової території. У вищезгаданих Великих Межиріччях також був свій амфітеатр. Використовували його при певних урочистостях та родинних святах. Там ставили опери та комедії, акторами були здебільшого аматори [24, с. 7].

Такі "театри просто неба" часто були проектовані як невід'ємна складова палацово-паркових ансамблів і насправді зрідка їх використовували для театральних видовищ. Цікаво, що саме такий амфітеатр, збудований у саду князів Яблоновських у Львові, свого часу став альтернативною регулярно діючою сценою у Львові. Невідомо коли постала ця будівля і як часто служила театральною сценою своїм творцям, однак вже з приходом австрійців у 1772 році в місто вона була в аварійному стані. У 1781 році польська трупа Агнєшки та Томаша Трусколяцьких відновила цей амфітеатр і давала там свої вистави у хорошу погоду цілих три сезони до 1783 року [21, s. 20].

Унікальним явищем приватного магнатського театру були "зелені сцени", просторові межі яких формувалися за допомогою майстерності садівника та ландшафтного архітектора. З 1745 по 1756 роки у Несвіжі діяв так званий "зелений театр" – зі сценою та кулісами, скомпонованими з плетених рослин та глядацькою залою, всипаною втоптаною землею. Примірники п'єс княгині Радзивілл містять цінні для дослідників історії театру ілюстрації зі зображенням фактичних сцен вистави, показаних при княжому дворі в Несвіжі, зокрема і в "зеленому театрі" його власниці.

Незважаючи на певну замкненість та приватність "палацових театрів", в лоні цих часто аматорських театральних осередків народжуються відомі згодом на професійній сцені світські п'єси, роблять переклади західноєвропейських, здебільшого французьких, авторів, з'являються перші професійні актори.

Поява перших світських авторів та п'єс у Галичині як у лоні шкільних, так і палацових театрів припадає на середину XVIII століття. Кожен із цих осередків мав технічну та фінансову можливість опублікувати народжені ним твори. Серед них в 1749 році у Львові виходить перший друкований переклад світської п'єси – трагедія Корнеля "Гераклій" [23, s. 53] авторства польського дипломата та воєводи підляського Томаша Валеріана Александровича.

У 1754 році, у Жовква, невеликим накладом вийшов перший авторський збірник світських п'єс, який належав княгині Фраціщці Уршулі Радзивілл з Вишневецьких під назвою "Комедії і трагедії попередньо дотепними знахідками, відбірною формою вірша, розмаїтістю мови і поважними перекладами знамениті. Завжди одностайним найгідніших глядачів і слухачів враженням хвалені"[18] (до друку подав Якуб Побуг Фричинський[19]). За ними в 1758 році у Львові виходить одразу чотири томи п'єс доволі відомого вже на той час Ф. Богомольця під спільною назвою "Комедії" [16, s. 38]. Вацлав Жевуський, власник палацового театру у Підгірцях, окремо видав у Львові дві свої п'єси: комедію "Дивак" (1760), а також трагедію на історичну тему двохсотлітньої давнини, – битву поблизу болгарського міста

[18] "Komedie i tragedie przednio dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przekładami znamienite. Zawsze jednostajnym najgodniejszych widzów i słuchaczów zdaniem wychwalone".

[19] Якуб Фричинський, гербу Побуг був уповноваженим Кароля Радзивілл.

Варна[20] між об'єднаною армією хрестоносців та Османською імперією, під назвою "Владислав під Варною" (1760) [16, s. 40].

Театральна культура Галичини ступила на шлях свого розвитку ще до приходу австрійської монархії, проте форма її існування була швидше прихованою та розпорошеною. Церковні свята, події міського та крайового значення, державні почесті, шкільний навчальний рік і приватні урочистості аристократії – усе проходило під прапором театральності. Жанрові та ігрові характеристики драматичної вистави великою мірою залежали від локального середовища – абатства, замку, школи, міста, кожне з яких було вірне власним традиціям, більш відкритим до інновацій чи навпаки консервативним.

Прихованою і розпорошеною знаходимо й інформацію про перші театральні видовища в краї: здебільшого це побіжні згадки істориків, архівні документи приватних фондів, мимовільні спогади у мемуарах очевидців, переведені першими дослідниками історії театру в газетні та журнальні статті, авторські наукові праці та енциклопедії.

Театр проникав усюди і водночас залишався суб'єктним слугою подій більш значущого, як тоді вважалося, ґатунку. Метою заснування театру чи показу вистави в міському або замковому просторах зазвичай не було здійснення мистецького акту. Прийоми, можливості, сценічну привабливість театру використовували для різних урочистостей, розвитку мовлення учнів у освітніх закладах, а також в якості модного аксесуару, який підтверджував аристократичний статус його власника.

Об'єктність театру потребувала формування відповідної культурної потреби. Цей процес набував ознак розвитку з появою в Галичині перших професійних акторів, антреприз, театральних будівель, публіки – середовища, яке згодом цю потребу виголосить.

Список використаної літератури

1. *Вишенський І.* Твори / Вишенський І. – К. : Держлітвидав, 1959. – 272 с.

2. *Возняк М.* Початки української комедії (1619–1819). – Львів : Всесвітня бібліотека, 1919. – 260 с.

3. *Грушевський М.* Історія України-Руси. Т. 6. Житє економічне, культурне, національне XIV–XVII віків. – К. ; Львів, 1907. – (2-е вид.). – 670 с.

4. *Запаско Я.* Початки українського друкарства / Я. Запаско, О. Мацюк, В. Стасенко. – Львів : Центр Європи, 2000. – 222 с.

5. *Ісаєвич Я.* Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.

6. *Кондратюк О.* Романів та родина Ілінських / О. Кондратюк // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2001. – № 7. – С. 91–114.

7. *Лужницький Г.* Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. Т. 1. Наукові праці. – Львів, 2004. – 344 с.

8. К истории польского и русского народного театра, XV–XX: [монография] / В. Н. Перетц. – Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1912. – 140 с.

[20] Битва стала завершенням невдалого хрестового походу на Варну угорського і польського короля Владислава. Результатом битви стала цілковита поразка хрестоносців, загибель Владислава й посилення панування турків на Балканському півострові.

9. *Пилипчук Р.* До історії українського шкільного театру кінця XVI – поч. XVII ст. / Р. Пилипчук // ЗНТШ. – Т. 237. – С. 15–42.

10. *Пилипчук Р.* Початки українського шкільного театру в Галичині / Р. Пилипчук // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 1998. – Вип. 5. – С. 465–469.

11. *Пилипчук Р.* Театр: текст і дійство / Р. Пилипчук // Історія української культури : у 5 т. Т. 2. – К., 2001. – 729 с.

12. *Рєзанов В.* Драма українська. – К., 1926. – Вип. 1. Вступ. Сценічні вистави в Галичині. – 200 с.

13. *Резановъ В. И.* Изъ исторіи русской драмы. Школьныя действа XVII–XVIII вв. и театръ іезуитовъ. – М., 1910. – 352 с.

14. *Шевчук В. О.* "Трагедія руська" – нововідкритий твір української драматургії початку XVII ст. / Шевчук В. О., Яременко В. В. // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К, 1984. – С. 286–310.

15. *Bernacki L.* Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. T. I. Źródła i materiały / L. Bernacki.. – Lwów : 1925. – 474 s.

16. Bibliografia polskich druków lwowskich XVI–XVIII wieku. – Lwów : Druk. Zakł. Narod. im. Ossolińskich, 1928. – 146 s.

17. *Charewiczowa Ł.* Lwów w odnowie 1766–1769 / Ł. Charewiczowa // Studia Lwowskie. – Lwów, 1932. – S. 120–131.

18. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia / Oprac. Zespół pod kierunkiem W. Korotaja. T. 1: Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965. – 540 s.

19. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia. T. 2. Programy drukiem wydane do r. 1765. Cz. 1. Programy teatru jezuickiego / Oprac. Zespół pod kierunkiem W. Korotaja. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965. – 704 s.

20. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia. T. 2. Programy drukiem wydane do r.1765. – Cz. 2. Ptogramy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich / Oprac. Zespół pod kierunkiem W. Korotaja. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965. – 392 s.

21. *Got J.* Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. – Kraków, 1971. – 471 s.

22. *Estreicher K.* Teatra w Polsce. T. I / K. Estreicher. – Kraków, 1873. – 427 s.

23. *Estreicher K.* Teatra w Polsce. T. III / K. Estreicher. – Kraków, 1879. – 480 s.

24. *Estreicher K.* Z historii teatrów w miastach [рукопис] / K. Estreicher. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. – Ф. 216, пп.1., п.1. – 209 с.

25. *Iwanowski E.* Wspomnienia narodowe / E. Iwanowski. – Poznań, 1861. – 559 s.

26. *Komorowski J.* Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku / Jarosław Komorowski. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985. – 204 s.

27. *Korneli H.* Życie i dzieła Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów (Ozimków) na tle stosunków ówczesnego Lwowa / H. Korneli. – Kraków, 1894. – 187 s.

28. *Pepłowski S.* Teatr ruski w Galicji / S. Pepłowski. – Lwów, 1887. – 31 s.

29. *Popłatek J.* Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce / J. Popłatek. – Wrocław, 1957. – 225 s.

30. *Schnür-Pepłowski S.* Teatr Polski we Lwowie 1780–1881 / S. Schnür-Pepłowski. – Lwów, 1889. – 411 s.

31. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – Warszawa, 1887. – T. 8. – 960 s.

32. *Windakiewicz S.* Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej / S. Windakiewicz. – Kraków, 1921. – 132 s.

Стаття надійшла до редколегії 17.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ORIGINS OF THEATRICAL CULTURE IN HALYCHYNA

Nadiya TERESHCHUK

Department of theater studies and acting,
Ivan Franko National University of Lviv,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79000,
tel.: (032) 239-42-99; e-mail: lijaorama@gmail.com

Postmodern era and its multicultural approach to the study of life radically changed our understanding of the performing arts. Those events, which yesterday not perceived as a theater, today, because of its development and the development of theater studies, expanding our understanding of the performing arts. Thus changing understanding of the history of theater in Ukraine.

At the beginning of XVII century to lead for several large-scale event in Lviv was a specially designed city "publisher of games". Similarly, various theatrical events held in the suburbs of the city. Urban life in different parts of Galicia XVI–XVII centuries often had "hidden" theatricality.

Certain changes in the quality of the theater appeared made baroque tradition. Thanks to the emergence of a number of school fraternities, theological academies and seminaries school theater, still closely associated with religious rites and traditions, became an important part of the formation of public demand for higher quality theatrical performances and dramatic texts. It also creates need for a new level of theatrical culture. During the XVII century showing theatrical performances by students in the capital of Galicia has become so frequent that at the beginning of the XVIII century, namely 1711, city authorities in response to the request of the imperatives for local Jews, exempt them from the obligation to borrow students of city schools costumes to play comedy. In Galicia, as in most of the capital, the school theater had a unique quality to the European tradition.

Near the city own concept of space and theatrical spectacle built Castle (later Palace). In Galicia this place gave rise to the first non canonical authors and performed a considerable contribution to laying the foundations of a theatrical culture in the province. The first edition of dramatic works, the first secular comic and serious plays, the first special theatrical spaces and buildings - all this was the result of love magnate families preferred the theater.

Theatrical Culture of Galicia stepped on the way of development before the arrival of the Austrian monarchy, but the form of its existence was more hidden and dispersed. Receptions, opportunities, scenic attractiveness of theater was used for various celebrations, diction development of students in educational institutions, as well as a fashion accessory, which confirmed the aristocratic status of its owner.

Leading for the theater needed an appropriate cultural formation needs. This process started to develop with the appearance in Galicia first professional actors, enterprises, theater buildings and public – an environment that will deliver later this need.

Keywords: theater culture, spectacle, theatricality, palace theater, school theater.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 139–146
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 139–146

УДК 792.027.2

DRAMATURGIA A. CZECHOWA NA SCENACH POLSKICH TEATRÓW WE LWOWIE W CZASIE I WOJNY ŚWIATOWEJ

Włodzimierz BORYSIAK

University of Warsaw, Poland

У статті викладено короткий нарис з історії постановок Чеховських п'єс на сценах польських театрів у Львові під час російської окупації міста в період першої світової війни. В публікації також приділяється увага деяким питанням становлення та розвитку польського театру у Львові, передусім пов'язаними з такими видатними діячами польського театрального мистецтва, як: К. Макушиньський, Л. Хеллєр, А. Лелєвіч та інші. Автор наводить цитати з мемуарів та спогадів сучасників, а також рецензій, що знайшли своє відображення на сторінках польської преси.

Ключові слова: Львів, п'єси, театр, польський театр.

W momencie rozpoczęcia rosyjskiej inwazji na Lwów, w czasie I wojny światowej, Ludwik Heller – ówczesny dyrektor Miejskiego Polskiego Teatru, z częścią zespołu teatru zdążył opuścił miasto i znalazł się w Wiedni, gdzie urządził szereg przedstawień. Wobec tego, jak zaznacza E. Webersfeld: "… spotkali się nasi artyści w Wiedniu z gorącą sympatią, która znalazła wyraz w szczerym odnoszeniu się do nich niemieckiej publiczności, pomnej pierwszej, wysoce udanej gościny" [15, s. 61]. Wtem "z tym dorywczo zorganizowanym zespołem", jak zauważa Webersfeld, – zaglądnął Heller na kilka przestawień do Badenu, zaczepił o Preszburg i nawiedził Pragę" [15, s. 61]. Tymczasem po wkroczeniu wojsk rosyjskich do Lwowa 2 października (data według starego stylu na 19 września), wydano przez nowo zreorganizowaną administracje na okupowanym terenie na czele z generał-gubernatorem Hrabią Bobrińskim, Postanowienie obowiązujące, w punkcie 6 dotyczącym widowisk teatralnych, że: "Zabrania się przedstawień na scenach sztuk i repertuarów zabronionych przez rosyjską cenzurę, również urządzania koncertów i wszelkiego rodzaju lekcji, bez poprzedniego zezwolenia miejscowych władz policyjnych" [2, s. 144–145].

Więc w pierwszych dniach okupacji nikt nie myślał o organizowaniu widowisk teatralnych. Zawdzięczając staraniom i dyplomacji prezydenta miasta Rutowskiego teatr Miejski szczęściem uniknął losu budynku krakowskiego – zmienionego na koszary wojskowe, i po prostu pozostał zamknięty. W tej sytuacji materialne warunki aktorów, które nie zdecydowali się na opuszczenie miasta, były wręcz katastrofalne i zmuszały ich do szukania innych zajęć, lub wystąpienie do władz miasta o materialną zapomogę. Niektóre aktorze odtworzyli sklepiki spożywcze, a niektóre zajęły się sprzedażą papierosów lub pracowali kelnerami w restauracjach. Najwięcej artystów wstąpiło na służbę do policji miejskiej na ogłoszony nabór ochotników. Stanisław Rassowski potem żartował: "mieliśmy policję dosłownie operetkową (z lekką przymieszką także opery i dramatu), a co najważniejsza: spełniała ona swoje funkcje jak najpoważniej i najdokładniej" [11,

© Włodzimierz Borysiak, 2015

s. 129]. Jednak najpierw we Lwowie wznowili swoją działalność kinematografy, jako instytucji kulturalne cieszyły się ogromnym powodzeniem zapraszając widza na łzawe melodramaty, filmy sensacyjne i przygodowe. Lecz pierwszym przedstawienia teatralne w okupowanym Lwowie zaczął dawać istniejący już od 1911 r., prywatny teatrzyk wodewilowy Casino de Paris z siedzibą przy ulicy Rejtana 3, właścicielem, którego był dr Jonasz Weiss. Ten teatrzyk wznowił swoją działalność już po dwóch tygodniach po wkroczeniu Rosjan do Lwowa, bowiem w jego programach składanych przedstawień byli krótkie farsy, operetki lub skecze, monologi i inne numery kabaretowe, oraz wstawki muzyczne i taneczne. Tymczasem Casino de Paris był teatrzykiem bez większych ambicji artystycznych i przeznaczony dla mniej wybrednych widzów. Przedstawienia w teatrzyku odbywały się o godzinie 19.30, także teatr był prawie niedostępny dla lwowian, ponieważ od godziny 21 w mieście obowiązywała godzina policyjna. Na widowni Casino de Paris zasiadali jedynie oficerowie i urzędnicy rosyjscy w towarzystwie przyjaciółek, co w swoją kolej zniechęcało polską prasę. Dlatego, kiedy w repertuarze teatrzyku 13 (26) maja 1915 r. okazał się wodewil A. Czechowa *"Oświadczyny"*, w której popisowe role znalazła sympatyczna trójka pp. Sieniawska, Fotygo i Tatrzański" [14], w żadnej z lwowskich gazet informacji o tym przedstawieniu, oprócz krótkiej notatki nie okazało się. Warto nadgłosić, że wodewile A. Czechowa *"Oświadczyny"* [16] i *"Niedźwiedź"* [17], również grano na deskach tegoż teatru w latach 1918–1919. Lecz w te trudne lata okupacji rosyjskiej teatr znalazł się w wyjątkowo korzystnej sytuacji, ponieważ z braku konkurencji teatralnej mógł liczyć na zatrudnienie wielu świetnych aktorów, które pozostali bez pracy i środków do życia. Do członków stałego zespołu Casino de Paris, oprócz kabaretu Ludwikowskiego (do którego m. in. wchodzili: Józefa Staruszkiewicz, Maria Sieniawska, Józefa Delius i inne) zapraszano artystów opery i operetki Teatru Miejskiego: Bolesława Fotygo-Folańskiego, Karola Urbanowicza, Michała Tatrzańskiego, Zuzannę Łozińską i innych. Warto zaznaczyć, że oprócz artystów polskich, Weiss również zapraszał aktorów ukraińskich m.in. – Stadnikową i Kossaków, oraz rosyjski tercet Bałaszowa, tenora Anińskiego i wykonawczynię rosyjskich romansów Pyłypenko. Jednak ten przypadkowy i stale zmieniający się skład zespołu i programów, jak najbardziej odpowiadał ambicji tego teatrzyku, głównym zadaniem, którego było zapewnienie każdemu widzowi chwili beztroskiej rozrywki.

Przed świętami Bożego Narodzenia 1914 r., lwowska prasa poinformowała, że z zezwolenia odpowiednich władz okupacyjnych w pomieszczeniu Kasyna Miejskiego w najbliższym czasie zacznie działaś teatr na czele z Andrzejem Lelewiczem. Warto zaznaczyć, że w Sali Kasyna Miejskiego, przy ulicy Akademickiej 13, wcześniej odbywały się przedstawienia Teatru Niezależnego, dlatego chociaż ta scena była znacznie mniejsza sceny Miejskiego Teatru, jednak znaczniej technicznie wyposażona, jeżeli scena w teatrzyku Casino de Paris. Wtem A. Lelewiczu udało się zebrać wcale bardzo dobry zespół, do którego oprócz znacznej liczby artystów baletu, orkiestry i chóru byłego Miejskiego Teatru również m.in. wchodzili: Zofia i Julian Dobrzański, S. Hierowski, W. Jaworski, M. Mirska, L. Neuman, M. Pell i inni. Zaś przedstawienia w tym teatrze oprócz W. Jaworskiego i A. Lelewicza najczęściej reżyserował Kazimierz Okornicki, a orkiestrę teatralną prowadził wieloletni kapelmistrz Teatru Miejskiego – F. Słomkowski. Tymczasem pojawienie się tego teatru spotkało się z umiarkowanym zainteresowaniem uszczuplonej na wskutek ewakuacji i mobilizacji wojennej publiczności i wręcz entuzjastycznym przyjęciem polskiej prasy. Tak, więc znany lwowski krytyk teatralny K. Jaworski prowadzący dział recenzji teatralnych w "Kurierze Lwowskim", kilkakrotnie

obdarzał Lelewicza komplementami za zorganizowanie "doborowej drużyny", wybór repertuaru, staranność reżyserii, również chwalił pracę dekoratora w trudnych warunkach, a dwa pierwsze przedstawienia nazwał sukcesem artystycznym.[3] W podobnym tonie oceniał teatr w Kasynie Miejskim Lelewicza, recenzent teatralny "Słowa Polskiego" – K. Makuszyński, który wyznawał: "Doprawdy nie wiem, czy z większym wzruszeniem pisałem przed dziesięciu laty pierwsze w życiu teatralne sprawozdanie z "wielkiego" teatru, dziś, kiedy piszę pierwsze z teatru "małego", tak małego, jak na morzu wysepka Robinsona… Koło serca uczyniło mi się nieco niewyraźne, a że człowiek zawsze jest niemądry, więc i w oczach czułem coś, jak wilgoć.", a w końcu dodawał, iż: "teatr ten był równie tak samo potrzebny, jak opał i jedzenie" [7]. W tych pierwszych recenzjach było dużo słów, myśli i przekonania o posłannictwie teatru w warunkach wojennych, dla podtrzymywania polskiego ducha w okupowanym przez Moskali mieście. Na inauguracje teatru, 25 stycznia 1915 r., zagrano program teatralny składający się z komedii S. Bogusławskiego "Stara romantyczka", utworów poetyckich deklamowanych przez M. Pella i A. Zielińską, oraz części muzycznej. Warto zaznaczyć, że teatralne wieczory w Kasynie Miejskim podobnie jak i w Casino de Paris, miały najczęściej charakter składany. Oprócz programów recytatorskich, muzycznie wokalnych, tanecznych również grano sztuki dramatyczne m.in.: "Zmiana żon" Bissona, "Pan Bennett", "Śluby panieńskie", "Damy i huzary" Fredry, "Moralność pani Dulskiej" Zapolskiej, "Marcowy kawaler" Bliziński, oraz "Niedźwiedź" A. Czechowa i inne.

Właśnie 10 stycznia 1915 r., lwowska prasa zamieściła ogłoszenie, że: "Teatr w Kasynie miejskim (ul. Akademicka 13) – dziś po raz pierwszy daje dwie jednoaktowe komedie: "Niedźwiedź" A. Czechowa z pp. M. Snage, J. Rygierem i L. Dyńskim, i "Maską szatana" P. Czinnera z pp. H. Latoszyńską, K. Okornickim, J. Dobrzańskim, E. Kalinowskim i innymi w rolach popisowych. Przedstawienie to uzupełnia: "Skarb za kominem", operetka Koszata …" [12] Wtem warto zaznaczyć, że wodewil A. Czechowa "Niedźwiedź" grano kilkakrotnie i żadna solidna Lwowska gazeta nie pominęła tego wydarzenia. Na łamach "Gazety wieczornej" okazała się obszerna recenzja Stanisława Majkowskiego, gdzie autor bardzo dokładnie omawia te przedstawienie. Autor artykułu zaznacza, że A. Czechow, jako "najuboższy apostoł", "siewca smutku" i "lekarz nieuleczalnych" znajduje źródło swej twórczości w "wielkiej miłości". "A przecież było w tej twórczości, która przestała mieć cel, – zaznacza Majkowski, – coś pięknego, wiara ślepca w słońce. "Wierze, że następnym pokoleniom będzie lżej i widniej, bo skorzystają z mego doświadczenia" [6]. Ponieważ, jak zauważa Majkowski Czechow "pisze, co mu płynie z duszy", dlatego wodewil *Niedźwiedź* to są komedyjka, która "wypłynęła z duszy", a "ludzie i ich namiętności pokazani tu są przez mikroskop, nigdy Czechow nie wydobył takiego czystego akordu, nigdy tak jasno nie zgrał, jak w *Niedźwiedziu* [6]. Jednak cel postawiony przez autora, jak zauważa recenzent był "dopięty niemniej dzięki grze aktorów", bowiem "Pani Sznage wyposażyła swoją wdowę w tyle wdzięku i energii i sprytu, tak świetnie stopniowała jej przeżycia i tak ślicznie, naprawdę po kobiecemu zagrała koniec, że zrozumiale były niemilknące na Sali oklaski i wywoływania. Dobrze spisał się i pan Rygier… W "*Niedźwiedziu*" był wiele bezpośredniejszy, niż zwykle, zwłaszcza w miarę rozgrzewania się rolą. Miał potrzebne nieokrzesanie, zdrową siłę, a potem szczere rodzące się uczucie" [6]. Tymczasem Kazimierz Jaworski z "Kuriera Lwowskiego" zaznaczał, iż "Czechow widywany zawsze chętnie na scenie Lwowskiej", jako autor tej całej uprawdopodobnionej "skróconej do jednego aktu psychologii "niedźwiedzia", wymaga bardzo umiejętnej gry" [4]. Dlatego "pod tym względem

p. Rygier rolę swą pojął trafnie i przez zachowanie szorstkiego "niedźwiedziowatego" charakteru do końca odtworzył ją bez zarzutu". Wtem pani Sznage swą rolę poprowadziła "bardzo subtelnie cieniując psychologiczne skręty od wdowieństwa do narzeczeństwa" [4]. Tymczasem recenzent "Dziennika polskiego" w sprawie aktorskiej kreacji i reżyserii Czechowskiej sztuki pisał, że: "P. Sznage okazała wiele finezji, przechodząc w grze swej przez szczeble oburzenia i wściekłości ku uczuciom gorącej sympatii. Wszystko to zaś okraszone zostało suto czarem i wdziękiem kobiecego esprit. Sangwiniczny temperament jej partnera, który wydaje się zrazu blokiem granitu, a w rezultacie mięknie, że rozsmarować by go można jak masło po chlebie, odzwierciedlił się w grze p. Rygiera jak najautentyczniej. Rozmieszczenie akcentów na poszczególne fazy przewrotu, dokonywującego się w sercu "niedźwiedzia", było bardzo dobrze" [5]. Podsumowując te omówienia warto przytoczyć fragment z recenzji K. Makuszyńskiego, gdzie rozważając o kategoriach humoru autor stwierdza, iż w Czechowskiej sztucę teatr podaje nam "Próbkę innego rodzaju humoru", ponieważ w "Niedźwiedziu" Czechowa, jednoaktówce wybornej, śmiejącej się jaskrawo, szeroko i głośno; niema… subtelności, ani ironii, tylko zabawa w "niedźwiedzia", z człowieka, który ma niedźwiedzie maniery, a gołębie serce. Zabawka ta sceniczna, strzepnięta z pióra bardzo smutnego pisarza, niema w sobie nic tak bardzo godnego uwagi, poza doskonałą metodą w robocie, która maluje szerokimi pociągnięciami, mówi dobitnie i głośno; jest to równocześnie bystre, krótkie studium duszy ludzkiej, z którą ze względu na jej bujność i szczerość, smutny pisarz przebywa z widoczną przyjemnością, jakby czuł, że to jest jedyna chwila reakcji,. Zanim znowu pójdzie do towarzystwa rozmaitych zżartych nałogowych smętkiem biedaków z swej dramatycznej galerii" [8].

Tymczasem po stabilizacji sytuacji w okupowanym Lwowie rozpoczęto starania o uzyskanie od generał – gubernatora Bobrińskiego zgody na powrót zespołu teatru polskiego do swej siedziby. Ponieważ dyrektor Miejskiego polskiego teatru L. Heller z częścią aktorów wciąż przebywał w Wiedniu, to władze miasta na czele z prezydentem Rutkowskim postanowiły poszukać nowego przedsiębiorcę. Dzierżawę na kierownictwo teatrem zaproponowano Magistratem miasta byłemu administratorowi krakowskiego teatru za czasów dyrekcji Koźmiana – Gliksonowi, a ten w swoją kolej zaproponował stanowisko dyrektora artystycznego teatru, K. Makuszyńskiemu. Pierwszego maja 1915 r., we Lwowskim magistracie Glikson w obecności urzędników podpisał kontrakt dzierżawy, otrzymując miejską subwencje na prowadzenie teatru. Stanowisko dyrektora artystycznego teatru i odpowiedzialność za dział dramatu powierzono K. Makuszyńskiemu, jednak stanowisko reżysera przedstawień operowych posiadł A. Okoński, wtem sekretarzem teatru pozostał E. Webersfeld. Ze względu na zaistniałą sytuacje, kiedy miasto było okupowane przez Rosjan, to staje się absolutnie oczywistym, że teatr podlegał cenzurze rosyjskiej. Wtem do licznego nowoutworzonego zespołu teatru weszli: część aktorskiego zespołu Miejskiego polskiego teatru, którą Heller pozostawił we Lwowie, oraz grupa aktorów z teatrów mieszczących się w *Kasynie Miejskim* i *Casino de Paris*, jak i również kilku aktorów przybyszów z innych miast. Wobec tego nowy zespół tworzyli, m. innymi: W. Siemaszkowa, A. Rotterowa, Z. Dobrzańska, P. Rybicka, J. Dobrzański, S. Hierowski, W. Jaworski i inni. Inauguracyjne przedstawienie w pomieszczeniu Teatru Wielkiego, w warunkach okupacji odbyło się 8 maja 1915r. Na inauguracje wygłoszono *"Wiersz na otwarcie teatru dnia 8 maja 1915 r."* [11, c. 176–180], oraz zagrano operę S. Moniuszki "Halka". Do repertuaru teatru weszli: "Zaczarowane koło" Rydla ze znakomitą kreacją Siemaszkowej, "Pigmalion" G. B. Shawa z Rasińskim (Higgins) i Dobrzańską (Liza),

oraz granych w jeden wieczór sztuki Rostanda "Romantyczni" i Czechowski wodewil "Niedźwiedź", i inne.

Premiera sztuki Rostanda "Romantyczni" i Czechowskiego wodewilu "Niedźwiedź", odbyła się w pomieszczeniu Miejskiego Polskiego teatru 12 maja 1915r. Gazeta "Wiek Nowy" w rubryce *Teatr miejski* informowała:, "Ponieważ czas tworzenia się teatru nie pozwala jeszcze na wystawienie nowości w zupełnemu tego słowa znaczeniu, repertuar dramatu szuka pomocy wśród sezonowych skarbów literatury dramatycznej, wyszukując najbardziej świetliste i piękne…Dziś okaże się na scenie miejskiej cacko Rostanda "Romantyczni"… Zielińska i Pell oboje w rolach swych cudowni, będą reprezentowali romansowość, Dobrzański i Jaworski starość chytrą i śmieszną, straszliwego zaś Straforela, lwa w skórze baraniej, najmilszego z bohaterów, grać będzie Rasiński, w roli tej bez konkurencji. "Romantycznych" poprzedzi przepyszny wesoły drobiazg sceniczny A. Czechowa "Niedźwiedź", w którym koncert pomysłowości werwy daje pani Snage i p. Ryger; w rolach drobnych wystąpią pp. Łuszczewski i Dyński" [13]. Kazimierz Rojan w "Słowie Polskim", zauważa, iż "Czechow jak i Rostand, to pisarze z Bożej łaski, więc… obaj rozwiązali szczęśliwie temat, dając przepiękne obrazki, na które można patrzeć z prawdziwą przyjemnością" [10]. Wtem, jak zaznacza recenzent "Słowa Polskiego", "Niedźwiedziem" "…wedle dyspozycji Czechowa, był p. Rygier, jego Juliettą p. Snage. Duet miłosny dwu porywczych temperamentów", jednak w "najtrudniejszej w sztuce chwili "tajania gniewu i przeobrażania się w miłość, aczkolwiek przez samego Czechowa dość szkicowo i pobieżnie traktowana, dzięki pp. Rygierowi i Sznage przesunęła się dość gładko po symetrycznej krzywiźnie, nie pozostawiając po sobie wrażenia zbędnych szczerb, lub za przykrych skrętów" [10]. Tymczasem jak słusznie zaznacza Kazimierz Jaworski w "Kurierze Lwowskim", iż na scenie Miejskiego teatru w "… środę wznowiono "Niedźwiedzia" Czechowa i "Romantyczni" Rostanda w obsadzie znanej z Kasyna miejskiego". Warto zaznaczyć, że na afiszy w nowo otwartym teatrze znaleźli się kilka sztuk przeniesionych z teatru w Kasynie Miejskim, a kiedy 20 maja do zespołu teatru dołączono zespół operetkowy Lelewicza, który w uszczuplonej składzie występował w Sali Kasyna, stało się jasne, że na scenie teatru Miejskiego oprócz dramatu i opery zagości operetka. Tym bardziej, że przedstawienia tego działu odbywały się na scenie teatru, co dwa-trzy wieczory. Także, kiedy na scenie Miejskiego teatru publiczność zabawiano beztroskimi operetkami i komediami na okolicach Lwowa toczyły się najbardziej dramatyczne walki o Lwów i Wschodnią Galicje znaczone na wschodnim froncie setkami żołnierskich mogił. 22 czerwca do miasta wkroczyli wojska austriacko–pruskie dowodzone przez gen. Boehm- Ermollego i oznaczało to koniec okupacji rosyjskiej w mieście. Po kilkudniowej przerwie, 25 czerwca na scenie Miejskiego teatru odbył się uroczysty wieczór galowy, prawie identyczny wieczoru przeprowadzonego rok temu z okazji rocznicy urodzin Cesarza. Na scenie ponownie umieszczono biust monarchy, a po odśpiewaniu zgromadzonych wokół niego wszystkich artystów *Hymnu ludowego* i *Pieśni legionów* znowu zagrano "Halkę" S. Moniuszki. W związku ze zmianą sytuacji politycznej w mieście K. Makuszyński zrezygnował ze stanowiska dyrektora artystycznego teatru i wyjechał do Kijowa. Z upływem lat pisał: "trzeba było przerwać robotę i wycofać się przed denucjacją lub złośliwością" [9, s. 139]. 15 lipca 1915 r. przedstawieniem "Pajacy" oraz "Piękna Galateą" zakończył się krótki okres dyrekcji J. Gliksona i K. Makuszyńskiego oraz A. Lelewicza w Polskim Miejskim teatrze we Lwowie. Po wypędzeniu ze Lwowa wojsk rosyjskich zaczęło się powoli ożywiać życie kulturalno-teatralne miasta. Do Lwowa, z Wiednia, z ewakuacji, z grupą aktorów powrócił

L. Heller i wznowił swoją działalność w Miejskim Polskim teatrze. Warto zaznaczyć, że po powrocie do Lwowa L. Hellera, on i nadal obejmuje stanowisko dyrektora miejskiego teatru i prowadzi jego do końca sierpnia 1918 r. O Ludwiku Hellerze, jako "antagoniście", albo "alter ego Pawlikowskiego", jak często go określano we współczesnej teatrologii, a zwłaszcza o jego kierownictwie Lwowskim Miejskim teatrem, warto przytoczyć wypowiedź znanego historyka teatru i krytyka – Henryka Cepnika: "Heller zdziałał bardzo wiele dla propagandy polskiej sztuki teatralnej za granicą, a choć nie był, jak Pawlikowski, twórczym artystą, dobrze zapisał swe nazwisko w dziejach lwowskiej sceny" [1, s. 48].

Podsumowując ten okres rozwoju polskiego przedsiębiorstwa teatralnego we Lwowie w czasie I wojny światowej, możemy stwierdzić, że w okresie okupacji Rosyjskiej, oraz walki za niepodległość, a zwłaszcza za utwierdzenie teatru o barwach narodowych, jak ośrodka języka i ducha narodowego, wodewile Czechowskie obok komedyjek i operetek innych autorów spełniali w teatrach raczej funkcje rozrywki, żeby oglądając nieskomplikowane sztuki zapomnieć na chwilę o trudnej rzeczywistości.

Bibliography

1. *Cepnik H*. Scena Lwowska / H. Cepnik. – Lwów, 1929. – S. 48.
2. *Janusz B*. 293 dni rządów rosyjskich we Lwowie / B. Janusz. – Lwów, 1915. – S. 144–145.
3. *Jaworski K*. Teatr w Kasynie Miejskim / K. Jaworski // Kurier Lwowski. – 28.XII.1914.
4. *Jaworski K*. Z teatru / K. Jaworski // Kurier Lwowski. – 18.01.1915.
5. Kronika // Dziennik Polski. – 23(26).01.1915.
6. *Maykowski S*. Z teatru / S. Maykowski // Gazeta Wieczorna. – 16.01.1915.
7. *Makuszyński K*. Z teatru / K. Makuszyński // Słowo polskie. – 7.01.1915.
8. *Makuszyński K*. Z teatru / K. Makuszyński // Słowo polskie. – 23.01.1915.
9. *Makuszyński K*. Moje listy / K. Makuszyński. – Warszawa, 1926. – S. 139.
10. *Rojan K*. Z teatru / K. Rojan // Słowo polskie. – 14(01).05.1915.
11. *Rossowski S*. Lwów podczas inwazji rosyjskiej / S. Rossowski. – Lwów, 1916. – S. 129.
12. Teatr w Kasynie Miejskim // Wiek Nowy. – 10 (23).01.1915.
13. Teatr w Kasynie Miejskim // Wiek Nowy. – 12 (25).05.1915.
14. Teatr w Kasynie Miejskim // Wiek Nowy. – 13 (26).05.1915.
15. Webersfeld E. Teatr Miejski we Lwowie za dyrekcji Ludwika Hellera 1906–1918 / E. Webersfeld. – Lwów, 1917. – S. 61.
16. Wiek Nowy. – 24.XII.1918; Słowo Polskie. – 22.XII.1918; Gazeta Lwowska. – 24.XII.1918.
17. Wiek Nowy. – 26.II.1919; Słowo Polskie. – 1.III.1919; Gazeta Lwowska. – 24.II.1919.

Стаття надійшла до редколегії 17.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

CHEKHOV'S PLAYS ON THE STAGES OF POLISH THEATRES IN LVIV DURING WORLD WAR I

Volodymyr BORYSIAK

University of Warsaw, Poland

This paper sets out a brief outline of the history of the Chekhov's plays productions on the stages of Polish theaters in Lviv within the Russian occupation of the city during World War I.

It is of importance to note that even before the Russian occupied the city in 1914, the corpses of the Polish City Theatre headed by stage director – L. Heller managed to evacuate to Vienna and renew the activity of the theater there. "... In Vienna our actors faced with great sympathy, ...on the part of German audience ..." – noted in his memoirs, the famous historian of Lviv Theatre E. Vebersfeld. [15, s. 61].

In Lviv, however, the newly appointed occupation administration headed by *Governor General* Count Bobrinsky issued a decree where paragraph 6concerning the theatrical performances discussed banning "... to present theater performances on the stages … as well as concerts and various lectures without permission of the local police " [2, s. 144–145].In fact, due to this decree, theater activity was prohibited, but the first performances in occupied Lviv were played in private vaudeville theater Casino de Paris on the Reytana 3 (L .Kurbasa) St., whose owner was dr. Jonas Weiss. This little theater was known in Lviv since 1911, and resumed its activity immediately in two weeks after the Russian occupation in the city. The repertoire of the theater – casino consisted of short musical comedies, farces, monologues, sketches or dancing – musical items of the programme and more. The audience in the little theater was not of the first rate, so the repertoire of Casino de Paris did not differ too high artistic ambitions. Theatrical performances in the theater started at 19.30 and already at 21.00 started curfew, therefore in the auditorium usually sat mostly Russian officers and officials with their women, so that the theatre in Lviv was hardly achievable for ordinary people. Owing to this fact the most of the Lviv Press boycotted. That is why, when on 13 (26) of May, 1915 in the repertoire of theatre appeared Chekhov's vaudeville "Osviadczenie" except for a short announcement no reviews in Lviv Press has appeared.

On the eve of Christmas holidays in 1914 Lviv newspapers reported that in the premises of the Municipal Casino (Akademichna St., 13 today T. Shevchenko Boulevard) soon will start its activity the theatre headed by A. Lilevych. It should be noted that Lilevych formed a fairly decent troupe that included much of the creative part of the former municipal Polish theater remaining in Lviv composed of: S. Hierowski, W. Jaworski, M. Mirska, L. Neumann, M. Pell, K. Okornicka and others. The Polish press was excited about the opening of the Polish theater in occupied Lviv. On 25 January, 1915 Polish theatre in the premises of the Municipal Casino started its activity. Repertoire at City Casino, as well as in the theater Casino de Paris, consisted mainly of scenic and music programs, which included theatrical performances, reciting poetry and dancing – musical turns. Among the dramas of great popularity were plays: "Zmiana żon" by Bisson, "Pan Benet", "Damy I huzary" by Fredro, "Moralność Pani Dulskiey" by Zapolska, and "Vedmid" by Chekhov. It is worth noting that Chekhov's vaudeville enjoyed a great popularity among the audience, so that no one of respectable newspapers could not miss this event.

With the stabilization of the situation in the occupied city and in the persistent efforts of the Mayor Rutkowski, Polish Municipal Theatre resumes its work in Lviv. After the ceremonial signing of the contract, post of the theatre Director – Administrator took the former administrator

of Krakow theater Glikson, and the post of artistic director of the theater took the famous Lviv theater critic – K. Makuszyński. Over time, the theater troupe consisting of theater actors City Casino and Casino de Paris, and of the actors from the previous part of the former municipal theater remaining in occupied Lviv, joined the operatic troupe of Lilevych. According to that, some of the theater performances moved to the city theater scene. So one evening on the stage of the city theater «Romantic» written by Rostand a and vaudeville "Vedmid" by Chekhov were played.

In June, 22 The Austro-Prussian troops entered the city and cultural and theater life gradually began to recover there. With the return to Lviv, from the evacuation of the troupe, headed by L. Heller, Polish City Theatre renewed its activity.

Summing up this period in the history of Polish theater in Lviv, it can be argued that during the Russian occupation Lviv Polish theater was the center and symbol of national language and spirit. And Chekhov's vaudeville along with musical comedies by other authors performed more entertainment functions to make people for some time or even for a moment forget about the difficult realities during the World War I.

Keywords: Lviv, plays productions, theater, Polish theater.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 147–155
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 147–155

Х О Р Е О Л О Г І Я

УДК 792.8.035.9:793.32.071.1(470-25)

НЕОКЛАСИЦИЗМ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТЕАТРАХ Л. М'ЯСІНА, Б. НІЖИНСЬКОЇ, Ф. ЛОПУХОВА ЯК СХОДИНКА ДО НЕОКЛАСИЧНОГО СТИЛЮ У ТЕАТРІ ДЖ. БАЛАНЧІНА

Марина ПОГРЕБНЯК

Кафедра хореографії,
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, к. 106, Полтава, Україна, 36000,
тел.: (+38099) 549-45-37; e-mail: pogrebnyak.modern.ballet@mail.ru

З'ясовано естетико-стильові особливості неокласичного танцю у театрі Джорджа Баланчіна. Проаналізовано авторські хореографічні твори Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова. Виявлено і систематизовано естетико-стильові особливості неокласицизму у хореографічних театрах цих балетмейстерів. Визначено його роль у формуванні неокласичного стилю у хореографії.

Ключові слова: класичний танець, неокласицизм, сучасний театральний танець, неокласичний танець, хореографічний театр, безсюжетний балет, танцювальна симфонія, симфонічна музика.

Складне та багатопланове обличчя хореографічної культури ХХ століття відображає різні уявлення про шляхи поновлення академічного театрального танцю.

Творчість низки світових балетмейстерів першої третини ХХ століття сприяла виникненню декількох нових течій і напрямів сучасного театрального танцю і визначило обличчя сучасного балету ХХ століття.

Вивчення шляхів формування різних напрямів сучасної хореографії є досить актуальним для формування самобутніх національних шкіл сучасної сценічної хореографії та використання їх у навчальному процесі під час підготовки артистів, балетмейстерів, педагогів, у роботі із професійними й аматорськими колективами.

Цим зумовлено посилення інтересу науковців до питань теорії та історії сучасного театрального танцю. З аналізу нечисельних наукових праць радянського і пострадянського простору, присвячених питанням теорії та історії сучасної хореографії (А. Соколов, К. Добротворська, В. Пастух, О. Левенков, П. Білаш, О. Чепалов, Д. Шариков, М. Погребняк, О. Шабаліна) [3; 6; 7; 10; 11; 17; 21; 22; 23], можна зробити висновок, що поза межами існуючих розробок залишаються виявлення і систематизація естетико-стильових особливостей неокласицизму у хореографічному театрі та визначення його (неокласицизму) ролі у формуванні неокласичного стилю у хореографії, що і є метою цієї статті.

© Марина Погребняк, 2015

У 1930-му році XX століття відомий російський театрознавець Ігор Соллертінський писав: “Класичний танець безповоротно розвінчаний… Зараз навряд чи хтоза виключенням хіба якихось позаштатних дідусів-балетоманів, які зітхають за нетлінною красою, та двох-трьох архівних хлопців з породи «радянських естетів», – навряд чи хто візьме на себе непосильне завдання захищати актуальність класиків у наші дні. Це – музейний інвентар” [18, с. 8–9].

Думки рецензентів і російської театральної громадськості сходилися на тому, що балетний театр повинен іти іншим шляхом. У пресі раз по раз виникали дискусії й диспути стосовно нового хореографічного театру. Наприклад, учасники дискусії “У балеті як і раніше не благополучно” на сторінках журналу “Робітник і театр” ратували за оновлення не лише тематики спектаклю, але й виразних засобів хореографії, оскільки радянський балет не повинен користуватися “... вихолощеними, такими, що втратили всякий сенс і значущість формами старого класичного балетного спектаклю, що запозичив свою хореографічну мову у придворно-аристократичного і салонового етикету” [19, с. 4–5].

Цей дух заперечення, що панував у СРСР на рубежі 1920–1930-х років XX століття, пов’язаний з низкою соціально-політичних, естетичних, професійних передумов виникнення різних напрямів сучасного театрального танцю, наполегливо штовхав на пошуки нової тематики, нових форм та виразних засобів хореографічного театру [5, с. 6–7].

Ці пошуки призвели до виникнення одного зі стильових напрямів сучасного театрального танцю – неокласичного, засновником якого вважають Джорджа Баланчіна. Головними естетичними особливостями неокласичного танцю у його хореографічному театрі стають: нові форми вираження змісту, співзвучного сучасності; нова балетна форма – балет-симфонія, що відповідає природі симфонічної музики; безсюжетна танцювальна форма балету; нові композиційні рішення (нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, “монтаж атракціонів”, “контраст темпів”, “тонка графіка” пластичних візерунків і т. ін.); розчленування класичного танцю та відтворення з нього елементів нової танцювальної матерії; поєднання класичного танцю з лексикою сучасного й фольклорного танців; метафоричність руху [12, с. 488]. Але досліджено, що сходинкою до неокласичного танцю у театрі Дж. Баланчіна можна вважати неокласицизм у хореографічних театрах Леоніда М’ясіна, Броніслави Ніжинської, Федора Лопухова.

Перш ніж розглянути естетичні особливості неокласицизму в хореографії на прикладі творчості його найвідоміших представників, з’ясуємо значення поняття “неокласицизм”.

Неокласицизм (фр. Neo-classicisme) – узагальнена й досить умовна, коли не штучна, назва ряду різних мистецьких течій та напрямів другої половини XIX–першої половини XX століть [1, с. 227].

За Р. Левенковим, неокласицизм – принцип відношення мистецтва XX століття до класичної спадщини, звернення до стилів, які не входили на початку XX століття до канону класики (відсування кордонів класики до більш архаїчних епох VII–VI століть до н. е.) [7, с. 7–9].

Неокласицизм як сходинка до неокласики виявився не скороминучою, а достатньо цілісною, хоча й багатогранною у своїх проявах тенденцією, що, зрештою виробила свою художню логіку.

У запропонованому С. Дягілєвим 1914-го року балеті на теми "Євангелія" Л. М'ясін почав ставити танці без музики. Рух – дія, її шість картин, із яких складався балет, відбувався без музики. Музика – хор починав звучати лише при опусканні завіси на сцені. А. Гончарова розробила ескізи балету, що отримав назву "Літургія". Ці ескізи є те єдине, що залишилося від балету, незавершеного до кінця й так і непоказаного публіці. Ескізи А. Гончарової дають уяву про стилістичні особливості хореографії "Літургії", особливо положення рук: пласкі долоні, двоперстія, поза руки з пальцем біля лоба для святих волхвів і самого Христа, хижо скорчені пальці в Іуди і римських воїнів. Змальовані фігури буквально одягнені в костюм святого Іоана.

Танець будувався на незграбних рухах і позах, коли руки, що ніби не згинаються з розкритими долонями. У сцені ті, хто "вознеслися" виконували рухи з піднятими руками, схрещеними кистями, які імітували крила [20, с. 12].

До кінця 1930-х років XX століття Л. М'ясін поставив велику кількість балетів, у тому числі свої знамениті балетні симфонії ("Знамення" на музику П'ятої симфонії Петра Чайковського, "Хореартіум" на музику Четвертої симфонії Йоганнеса Брамса, "Фантастичну симфонію" Гектора Берліоза), де торкався філософських тем стосовно головних проблем буття.

У 1938-му році, перебуваючи у Флоренції, Л. М'ясін повернувся до біблійної тематики і, разом з композитором Паулем Хіндемітом, зробив постановку балету про життя святого Франциска Асизького.

Зокрема, П. Хіндеміт звернувся до середньовічної музики, а саме до творів французького композитора XIV століття Гійома де Машо, до пісень трубадурів. Наприклад, однією з основних, по-різному варійованих мелодій стала пісня "Ce fut en mai" ("То було у травні"). Балет отримав назву "Nobilissima Visione" ("Достовірне бачення". У США його виконували під назвою "Св. Франциск".

У балеті була відсутня традиційна техніка танцю на пальцях, а сам характер рухів був ближчий до "вільного" танцю, ніж до класичного. Л. М'ясін імітував монументальні позування, незграбні рухи. В окремих сценах, наприклад, в епізоді зі солдатами та сцені селян із вовками, виникали гротескові мотиви, які деяким балетним критикам нагадували експресіоністичний танець Курта Йосса.

Саме ці фінальні епізоди мають опис сценічної дії: "Артисти, які змальовували послідовників святого Франциска, вишикувавшись у декілька рядів, передавали текст хвалебного співу («Cantiqe des creatures») засобами жестів. При цьому білі руки черниць пурхали і тріпотіли на кшталт крил голубок, і цей образ володів ймовірно, більшою художньо-емоційною силою дії, ніж безпосереднє відтворення слів за допомогою рухів у дусі азбуки глухонімих" [20, с. 13]. У фінальному апофеозі на заднику було намальовано шість рук, пальці яких змальовували мовою глухонімих шість букв – "GLORIA".

Особливе значення у формуванні неокласичного танцю мали творчі експерименти у хореографічному театрі Ф. Лопухова. Учень М. Фокіна – Ф. Лопухов, ввібравши дійсно новаторське з творчості вчителя, затверджував, всупереч йому, безмежні можливості класичного танцю, послідовно доводячи це на практиці. У 20-ті роки він був одним із керівників групи "Молодий балет" Петрограда.

До безперечних значних відкриттів Ф. Лопухова належить його ідея танцювальної симфонії. "Для мене вочевидь", – заявив Ф. Лопухов у 1922 році, – "що форма так званих балетів, які існують дотепер, де сам танець є все-таки

складовою частиною балету, не є межею, до якої дійшло хореографічне мистецтво" [16, с. 168–169]. Він написав це, завершивши роботу над танцсимфонією, яку проголосив новою формою спектаклю.

Спроби балетмейстера втілити симфонічну музику, якщо прикріплювати її тему до сюжетної схеми й розгортати дію в театральних прийомах серед живописно-ілюстрованого оформлення, не виправдали себе. Отже, ставку було зроблено на складні форми танцю. За умовами експерименту з хореографічної інтерпретації і симфонічних творів – усе інше, окрім танцю, гранично обмежувалося або відкидалося зовсім. У танцсимфонії "Велич всесвіту" відкинуто сюжет. Дія переходила у план узагальненої образності. Ідею і сенс повинен був передати танець, який розвивався за властивими йому законами, спираючись на музику.

Відмовившись у танцсимфонії від сюжету, побутових мотивувань та вчинків, від персонажів, декорацій і костюмів, що уточнюють місце, час та обстановку дії, тобто від умовностей історичних і побутових, Ф. Лопухов зробив крок до абстрагованих форм та узагальненої образності, близької музиці й нею ж продиктованою: боротьби світла й пітьми; утвердження етичної краси відчуттів.

Цей експеримент Ф. Лопухова перекликався з дослідами Айседори Дункан, Олександра Горського, Михайла Фокіна, але, як свідчить Ю. Слонімський: "Програма Лопухова, що носила гучну назву «Велич всесвіту», у багатьох моментах лише по дотичній збігалася із змістом симфонії" [14, с. 32–33]. Якщо у книзі "Дороги балетмейстера", що вийшла в 1925-му році, Ф. Лопухов серйозно міркував про те, як він втілюватиме у пластиці свою програму, то через 40 років з мудрістю і спокоєм хореограф писав: "Чим повільніше мені вдавалося відтворити у пластиці музичні думки Бетховена, тим далі я вирушав від теми «Величі всесвіту», що хвилювала мене" [16, с. 171]. Тим не менш композиційні рішення вигадані Ф. Лопуховим, стали перехідною ланкою до безсюжетної хореографії взагалі й до узагальненої танцювальної образності в балетному спектаклі зокрема.

У танцсимфонії Ф. Лопухова тенденції неокласицизму настільки виразні, що саме цю постановку, за словами А. Соколова: "варто визнати родоначальницею нового стильового напряму у світовому балетному театрі" [16, с. 172]. Як відомо, балети Маріуса Петіпа і Лева Іванова складалися із закінчених номерів, хоча й об'єднунаних єдиною думкою, але чітко розмежованих. Цей кордон існував і в музиці: закінчувався один номер і починався інший, із новим музичним матеріалом, часто іншим ритмом і темпом, при зміненому складі виконавців. Нерідко пауза розділяла номери й акцентувала їх самостійність. У танцсимфонії кордони номерів виявилися розмитими. Кожен танцювальний епізод неначе виникав з попереднього та плавно переростав у подальший. Пошуки цієї нескінченної структури, необхідної для втілення пластичного матеріалу почала А. Дункан. За нею пішли інші представники стилю "модерн" у хореографії. Ф. Лопухов створив власний варіант такої структури. Пластичні теми в танцсимфонії безперервно перетворювалися. Цей композиційний прийом, важливий і для хореографів танцю "модерн", Ф. Лопухов трактував по-своєму. У танцсимфонії затверджувалася стійкість урівноваженої конструкції, що має свої опорні теми. Ці теми не втрачали у трансформаціях своєї основи, характеру пластики й образної суті. Пластичне трактування в дусі неокласицизму було все-таки ближче до класичної ясності Людвіга ван Бетховена, ніж, наприклад, стилістики "вільного" або "виразного" танців.

На думку Ф. Лопухова, театр танцю міг оповідати ретельно про все: про складність життя, велич і красу природи, мінливості долі багатство духовного світу людини, досягнення людського розуму, філософські ідеї, не ілюструючи узяті теми сюжетними колізіями, не конкретизуючи ці теми подіями та вчинками, не зводячи їх із філософських висот і благородної узагальненості думки до подробиць [16, с. 171–173].

Він безпомилково орієнтувався в бетховенській симфонії, вслухався в неї, фіксуючи у пластиці основні етапи розвитку музичної думки, дбайливо зберігаючи в танці імпульси руху, наростання та спади, зміни тональності. На думку А. Соколова, хореографія Ф. Лопухова ніби увібрала в себе напружену таємничість музики "вступу", енергійну контрастність "першого алегро", споглядальну задумливість "адажіо", жартівливі протиставлення "скерцо", що "стверджує динамічність фіналу". Кожна частина танцсимфонії Ф. Лопухова була цілісною за задумом та структурно завершеною, але не була закінченою мініатюрою, яка могла би існувати в ізоляції від інших частин. Отже, танцсимфонія Ф. Лопухова протистояла дивертисменту, де один танцювальний номер можливо безболісно замінити іншим [15, с. 174–175]. Ф. Лопухов так і писав, формулюючи загальні особливості нового жанру, що танцсимфонія вміщає в собі розвиток якої-небудь думки, яка поступово розкривається в її частинах [9, с. 49]. З'ясовано, що Ф. Лопухов прагнув представити танець як безперервний процес створення одних форм і руйнування інших, перехід від простих танцювальних фраз до складніших.

Інтонації у пластиці балетмейстер втілював різними засобами, але перш за все за рахунок трансформування пластики класичного танцю і створення на її основі безлічі виразних пластичних відтінків. Наприклад, "jete" проходило через танцсимфонію у різномаїтті його форм – від маленького стрибка, з ледве помітним відривом виконавця від підлоги, до енергійного "grand jete".

Трансформований класичний танець народжувався поряд із союзі з "вільним" і характерним танцями.

У "скерцо" приземлена і грубувата пластична інтонація утворювалася на рухах характерного танцю, а легка й повітряна – танцю класичного. Конкретні пластичні замальовки пітекантропів, метеликів, пташок допомогли Ф. Лопухову відтворити різні етапи еволюції пластичних мотивів. Пластичні образи мали узагальнений сенс. При музичних повторах головної теми, пластичні мотиви кожного разу поверталися видозміненими й оновленими [16, с. 183–187].

У фіналі танцсимфонії все зливалося в швидкому, незупинному русі. Основу теми складали напористі, енергійні стрибки "entourante" і заноски. Класичний танець розкривав свої можливості, демонструючи велику кількість виразних відтінків.

Діяльність Ф. Лопухова здебільшого була експериментальною. У своїх пошуках він пройшов захоплення акробатикою, ексцентрикою, гротеском, застосовував у балеті слова та спів. Але за наявності всіх форм головним для балетмейстера залишався класичний танець. Він розширював діапазон і характер класики, вводячи в танець нові прийоми, в тому числі акробатичні. У книзі "Шляхи балетмейстера" Ф. Лопухов теоретично сформував самобутній зміст танцю, котрий може існувати без конкретного сценарію: "Мистецтво танцю велике тим, що воно саме через танець здатне передати обстановку реально невидиму, але таку, що відчувається. Чи потрібний танцю реальний сценічний костюм? Ні. Мистецтву танцю потрібен специфічний танцювальний костюм. Чи потрібні танцю сценічні ефекти на зразок

грому, блискавки та вітру? Ні. Мистецтво танцю яскравіше і сильніше може дати відчути глядачеві всі ці явища через самий танець. Чи потрібне танцю освітлення? Світло як допоміжний засіб, як рама для картини, рівне у глядацькому залі і на сцені, міняючи забарвлення в окремих частинах – для танцю потрібне, але не необхідне: я допускаю, наприклад, виконання танцю на відкритому місці. Чи потрібен танцю оркестр? Я зазначав вище, що мистецтво танцю тісно пов'язане з музикою, і оркестр, як яскравий засіб вираження музичного мистецтва, звичайно, бажаний, але сила передачі танцю не зменшиться від виконання його під рояль" [9, с. 47–49].

Неокласицизм у хореографічному театрі Ф. Лопухова проявився в таких його балетах, як "Пульчинела" на музику І. Стравінського (1926) і "Льодяна діва" на музику Е. Грига (1927), у яких зміст також розкрито в танцювально-симфонічних формах, а кожний персонаж мав суворо визначений комплекс рухів, котрі розвивалися і змінювалися, відповідно до музичних тем у симфонії. Фабула, сюжет у цих спектаклях тільки конкретизували зміст танцю, робили його більш театральним і зрозумілим [5, с. 4–5].

Попередньою сходинкою на шляху до того балетного неокласицизму, що зазнав свого розквіту у театрі Джорджа Баланчіна, можна вважати також мистецтво Броніслави Ніжинської [13, с. 44].

На думку М. Ратанової, саме Броніславі Ніжинській належить право називатися піонером "безсюжетного балету". У 1920-му році в революційній Росії вона у своєму хореографічному театрі пробувала постановки "Дванадцята рапсодія" та "Мефісто вальс" Ференца Ліста та інші балети "без сценарію". Сергій Дягілєв, який ніяк не міг відмовитися від ідеї літературного лібрето, не схвалював цієї ідеї: "Це не балет, – це якась абстрактна ідея, симфонія. Це мені не зрозуміло і є чужим" [24, с. 617–618].

Не зважаючи на це, Б. Ніжинській з великими зусиллями вдавалося впроваджувати свої погляди на форму балетного спектаклю у ті постановки, які вона робила в його трупі. Її балети не просто відхиляли будь-яку стилізацію, яку заохочували та культивували у С. Дягілєва, але й несли в собі заперечення літературного лібрето, маючи за основу чисту танцювальну форму і пропонуючи нові композиційні рішення.

Чотири епізоди її славетної "Свадебки" проаналізовані істориками танцю надзвичайно досконало. Відзначено самобутній підхід до партитури І. Стравінського (кантати з танцями для чотирьох роялів та ударних): дуже музична гра контрапунктом з ритмом і фразами. З'ясовано і систематизовано її принципи новаторської хореографії: "різка дробність кроку", нові положення рук і незвичайні тілесні ракурси, "іконність" поз та значна амплітуда рухів, фронтальні просторові переміщення, переплетення пластичних горизонталей зі значними у класиці вертикалями. Це характерне для Б. Ніжинської сполучення авангардності із неокласицизмом, створення емоційної атмосфери замість традиційного "сюжетного балету", просторова архітектоніка, наскрізний розвиток хореографічних мотивів [13, с. 18–28].

Спектаклі, над якими вона працювала в Росії, разом зі "Свадебкою" та "Ланями", створеними для С. Дягілєва, послужили основою для її подальшої роботи. Це було початком довгої серії балетів у формі хореографічної симфонії, сонати чи концерту.

Російська тема часто ставала відправною точкою для творчості балетмейстера. Б. Ніжинська поставила такі балети, як "Царівна-лебідь", "Снігуронька", "Картинки з виставки", "Давня Русь", власну версію "Петрушки", не злякавшись конкуренції зі славетними спектаклями Михайла Фокіна – Олександра Бенуа.

Систематизуючи вищесказане, визначено, що естетичними особливостями неокласицизму стають відмова від літературного лібрето і виникнення чистих танцювальних форм – хореографічної симфонії, сонати, етюду, а також трансформування класичної танцювальної лексики.

Отже, можна вважати, що неокласицизм у хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова став попередньою сходинкою до виникнння неокласичного стилю у театрі Дж. Баланчіна.

Список використаної літератури

1. *Безклубенко С.* Художній стиль / С. Безклубенко // Загальна теорія та історія мистецтва / С. Безклубенко. – К., 2003. – С. 198–249.

2. *Бернадська Д.* Фномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. спец. : 17.00.01. "Теорія та історія культури" / Д. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.

3. *Білаш П.* Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. "Теорія та історія культури" / П. Білаш. – К., 2004. – 18 с.

4. Величие мироздания. Танцсимфонія / [авт. тексту Ф. Лопухов]. – СПб. : изд. Г. Любарского, 1922. – 120 с.

5. *Добровольская Г.* Балетмейстер Якобсон / Г. Добровольская. – Л. : Искусство, 1968. – 125 с.

6. *Добротворская К.* Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствов. : спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / К. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.

7. *Левенков О.* Джордж Баланчин на рубеже 1920-х–1930-х годов. Европейские традиции и влияния. Личность художника : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствов. : спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / О. Левенков. – М., 1996. – 17 с.

8. *Лопухов Ф.* 60 лет в балете : [Воспоминания и записки балетмейстера] / Ф. Лопухов; лит. ред. и вст. ст. Ю. Слонимского. – М. : Искусство, 1966. – 367 с.

9. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера / Ф. Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – С. 47–49.

10. *Пастух В.* Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.

11. *Погребняк М.* Танець "модерн" у художній культурі ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. спец. : 26.00.01 / М. Погребняк. – К., 2009. – 320 с.

12. *Погребняк М.* Неокласичний танець : ґенеза та формування його естетико-стильових особливостей у театрі Джорджа Баланчіна / М. Погребняк // Вісник Львівського університету. – 2013. – С. 481–490. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 12).

13. *Ратанова М.* Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате / М. Ратанова // Нижинска Б. "Ранние воспоминания" : в 2 т. / Б. Нижинской ; пер. с англ. И. Груздевой. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – Ч. 1. – С. 5–61.

14. *Слонимский Ю.* Пути балетмейстера Лопухова / Ю. Слонимский. – М. : Искусство, 1966. – С. 32–33.

15. *СоколовА.* Ф. Лопухов и его симфония танца / А. Соколов // Музыка и хореография современного балета : сборник статей. – Л. : Музыка, 1974. – С. 161–167.

16. *Соколов А.* Симфония танца / А. Соколов // Музыка и хореография современного балета : сборник статей. – Л. : Музыка, 1974. – С. 168–189.

17. *Соколов А.* Петроградский балет начала 1920-х годов и Ф. Лопухов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / А. Соколов. – Л., 1975. – 22 с.

18. *Соллертинский И.* Влево от шпагата / И. Соллертинский // Рабочий и театр. – 1930. – № 8. – С. 8–9.

19. Споры вокруг госбалета // Рабочий и балет. – 1929. – № 51. – С. 4–5.

20. *Сурец Е.* Леонид Мясин : спектакли на темы "Евангелия" / Е. Суриц // Балет. – 2000. – Июль–август. – С. 12–13.

21. *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / О. Чепалов, Харківська державна академія культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.

22. *Шабаліна О.* Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / О. Шабаліна. – Х., 2010. – 18 с.

23. *Шариков Д.* Сучасна хореографія як феномен художньої культури XX ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Д. Шариков. – К.; 2008. – 190 с.

24. *Nijinska B.* Reflections about the production of "Les Biches" and "Hamlet" in Mazkova – Dolin Ballets / B. Nijinska // The Dancing Times. – 1937. – Februaru. – P. 617–618.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

NEOCLASSICISM IN CHOREOGRAPHIC THEATRES AFTER L. MASSINE, B. NIJINSKA, F. LOPUKHOV AS A STEP TO THE NEOCLASSICAL STYLE IN THE GEORGE BALANCHIN'S THEATRE

Marina POGREBNYAK

Department of choreography,
Poltava National Pedagogical University V.G. Korolenko,
str. Ostrogradskiy 2, k 106, Poltava, Ukraine, 36000,
tel.: (+38099) 549-45-37, e-mail: pogrebnyak.modern.ballet@mail.ru

The artical deals that step to neoclassical dance in the George Balanchin's theatre may be considered neoclassicism in choreographic theatres after Leonide Massine, Bronislava Nijinska, Fedor Lopukhov. It was analyzed authors choreographic works these ballet – masters.

It is revealed stylistic features L. Massine's ballets on the theme "The Gospel", "Liturgy", "Predznamenovaniye", "Fantastic Symphony", "Nobilissima Visione", in which ballet – master touched philosophical topics concerning the main problems being: flet palms; two fingers; Judah's

predatory fingers twisted; awkward movements and postures with hands, that no matter how bent; movments with their hands and wrists crossed, that imitated the wings; using grotesque motives; text transmission of praise singing by means of gestures.

Creative experiments are analyzed in Fedor Lopukhov's choreographic theatre and it was opened the content of his idea of dance symphony. F.Lopukhov refused in dance symphony "The greatness of the universe" of the plot, domestic motivations and actions, of characters, stage sets and costumes, specifying the place, time and environment action, as historical and domestic conventionalities, F. Lopukhov made a step toward abstracted and generalized forms of imagery, loved music and it is dictated. In F. Lopukhov's dance symphony boundaries of items were blurred. Every dance episode was arisen from the previous one and it was regenerated into another fluently. Plastic subjects transformed continuously, but they did not lost in the transformation of its foundation, disposition of plastic and shaped core. Every part of the dance symphohy was whole in its design and structure of the final, but it was not complated miniature, which could be isolated from other parts.

It is investigated, on that way, F. Lopukhov's dance sumphony was opposed divertissment where one dance number may safely replaced (changed) by another, and composite solutions, fictioned by ballet – master, became a transitional link to plotless choreography in general and to generalized dance figuration in ballet performance in particular.

It was systematized stylistic features of innovate choreography of Bronislava Nijinska: "sharp fragmentation of step", new positions of hands and unusual body angles, poses of icon and a significant range of motion, front space displacement, interlocking plastic horizonies with verticals.

It was revealed that B. Nijinska's ballets as "Tweleth Rapsody", "Mefistovals", "Lani", "Svadebka" were marked the beginning of long series of choreographed ballets in the form of symphony, sonata or concert.

It were identified and systematized aesthetical and stylistic features of neoclassicism in choreography theatre: the rejection of literary libretto and the emergence of pure dance forms (choreographic symphony, sonate, etude), and also transforming classical dance vocabulary towards more plastic freedom.

Keywords: classical dance, neoclassicism, modern theatre dance, neoclassical dance, choreographic theatre, plotless ballet, dance symphony, symphonic music.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 156–160
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 156–160

УДК 792.83:793.31.011.2

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ВПЛИВУ НА НАЦІОНАЛЬНУ СВІДОМІСТЬ ТА САМОСВІДОМІСТЬ

Аліна ПІДЛИПСЬКА

Кафедра мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 02000,
тел.: 097-719-21-44; e-mail: alinaknukim@rambler.ru

Зосереджено увагу на ролі народно-сценічного танцю у процесі формування національної свідомості та самосвідомості. Обговорено проблеми ставлення до народно-сценічного танцю в сучасній Україні. Продемонстровано підходи фахівців щодо суспільного значення народно-сценічного танцю. Запропоновано практичні шляхи реалізації потенціалу народно-сценічної хореографії в аспекті формування національної свідомості та самосвідомості.

Ключові слова: народно-сценічний танець, національна свідомість, національна самосвідомість, хореографія, танець.

Національна самосвідомість є однією з важливих складових самоідентифікації кожної особистості. Сьогодні, коли періодично виникають загрози втрати незалежності української державності (латентні чи відкрито-агресивні) ця проблема є однією з найактуальніших. Існує низка засобів впливу на формування національної та етнічної самосвідомості громадян України, серед яких чільне місце посідає народний танець, який є одним із тих артефактів, що пов'язує сучасника з багатовіковою історією народу та країни. Навіть у своїх похідних варіантах (народно-сценічний, фольк-модерн тощо), у яких, попри заперечення низки авторів (Анатолій Богород, Галина Лозко тощо), збережено етнокоди, народна хореографія активно впливає на формування національно свідомого громадянина України.

Сучасний стан української народної хореографічної культури характеризується розмаїттям форм існування власне народних танців та похідних форм, однак її потенціал в аспекті впливу на формування національної свідомості та самосвідомості не завжди реалізується, ба навіть усвідомлюється. Існує низка праць, присвячених народній хореографії як вагомому чиннику впливу на виховання особистості (Ірина Гутник, Степан Забредовський, Олена Таранцева, Петро Фриз, Антоніна Шевчук та ін.), однак комплексного дослідження, присвяченого проблемі формування національної свідомості та самосвідомості засобами української народної хореографії, проведено не було. Мета статті – окреслити основні аспекти дослідження народно-сценічної хореографії як засобу формування національної свідомості та самосвідомості.

Національна самосвідомість виступає основою національної свідомості. В універсальному виданні національна свідомість українців визначається як

© Аліна Підлипська, 2015

сукупність уявлень про соціальні вартості, норми, що є визначальним для піднесення особистості до національної спільноти українців; вона містить ознаки відмінності українського "ми" від "не ми" [6, с. 105].

Національна самосвідомість – це усвідомлення особистістю себе часткою певної національної (етнічної) спільноти та оцінка себе як носія національних (етнічних) цінностей, що склалися в процесі тривалого історичного розвитку національної спільноти, її самореалізації як суб'єкта соціальної дійсності. Національній самосвідомості конкретної особистості, як і самосвідомості всіх представників нації, з якою ця особистість себе ідентифікує, притаманне прагнення до самовираження й самореалізації своєї національної сутності, неповторності, потреба зайняти гідне місце серед інших національних спільнот та зробити помітний внесок у розвиток людської історії [6, с. 194].

Найбільш дискусійним поняттям у структурі національної свідомості є "національна ідея", що стала провідною ідеєю новітнього часу для українського суспільства. Сергій Безклубенко розтлумачив поняття "національна ідея" як "осмислене уявлення нації про самобутність своєї культури і свою роль у регіональній, загальноєвропейській чи й світовій історії", наполягаючи на ірраціональності феномену на відміну від державної доктрини, що має чітко виражений раціональний характер [1].

Національна свідомість – це усвідомлення себе часткою українського народу, носієм національних цінностей, що склалися в процесі тривалого історичного розвитку українців як нації, своєї близькості й спорідненості зі своїми співвітчизниками. Національна свідомість складається протягом століть у процесі історичного становлення нації, яка виборює свою політичну й культурну незалежність.

Свідомість українського народу тривалий час залишалася явищем проблематичним. Українська спільнота самоідентифікувалася через спільну історичну долю, мову, культуру, вікові вірування. Проте довготривала бездержавність, втрата національної школи, освіти, заборона рідної мови, відлучення поколінь від духовних надбань народу, перекручене тлумачення історичних подій, які відбувалися в Україні протягом багатьох століть, приглушили національну свідомість.

Однак із набуттям Україною незалежності пролеми формування національної свідомості та самосвідомості не були остаточно вирішені. Ці феномени стали сприймати як щось буденне, таке, що розуміється само собою. Фактично на державному рівні була відсутня чітко розроблена програма національного виховання, хоча певні кроки у цьому напрямі робили (долучаючись до позиції С. Безклубенка, стримано ставимося до "національної ідеї", активне, а подекуди й агресивне просуваня якої може призвести до трагічних наслідків; наполягаємо саме на національному вихованні в контексті гуманістичної парадигми, що призводить до формування національної свідомості та самосвідомості). Усвідомлення себе як частини великого організму нації може формуватися різними засобами, одним із яких, особливо у дитячому віці, може стати українська народна хореографія. Саме народне (народно-сценічне та інші похідні форми) хореографічне мистецтво сприяють формуванню духовного світу особистості, національного характеру й темпераменту, народної моралі й етики, естетики, національної свідомості.

"Бережімо все своє рідне, бережи, щоб не винародовитися, щоб не забути народу, з якого ти вийшов. Бережіть свою віру, звичаї, свою мову, і тим збережете

національну істоту свою", – закликав відомий українській науковець Іван Огієнко [60, с. 125].

Українська національна самосвідомість – це відчуття й усвідомлення гордості за належність до своєї нації. Але, на жаль, нерідко можна спостерігати небажання вивчати хореографічну культуру власного народу, і, навпаки, підвищений інтерес до танців, не пов'язаних з етногенезом та історичним шляхом нації. Звичайно, глобалізаційні процеси, стрімкий розвиток інформаційних технологій перешкоджають ізолюванню лише в межах власної хореографічної культури (та це і не потрібно), але зацікавленість дуже часто переростає у поклоніння всьому "невітчизняному". Сьогодні можна спостерігати приклади, коли танцювальний продукт, створений в Україні, зокрема, засобами народно-сценічної хореографії, значно якісніший за іноземні зразки. Однак сформоване відчуття "меншовартості", негативного ставлення до вітчизняного спричиняє гальмування процесів розвитку національного хореографічного мистецтва, блокує природні процеси зміцнення національної самосвідомості.

За думкою Світлани Легкої, "піднесення професійного рівня розвитку всіх видів і жанрів хореографічного мистецтва України є важливою складовою національного культурного відродження незалежної України. Без народної творчості нація не має права називатися культурною. Тільки народне мистецтво може зміцнити національну свідомість нового покоління й піднести престиж українського народу у світі" [5, с. 8].

Український народний танець є одним із вагомих складових народної культури, виступає важливим засобом виховання національної свідомості. О. Березнюк стверджує: "Різноманітні компоненти народознавства (музика, традиції, звичаї, усна народна творчість, ігри тощо) залучають школярів, молодь до гуманних відносин із людьми, сприяють пробудженню в молодих людей почуття національної гідності й національної гордості, формують національні цінності, що виражають духовно-моральні принципи народу, його гуманістичні ідеали. Народознавчі традиції, звичаї й обряди об'єднують минуле та майбутнє народу, старші й молодші покоління, інтегрують етнічну спільність людей у високорозвинену сучасну націю" [2, с. 5].

Українському народному танцю Василь Авраменко надавав не тільки культурно-мистецького значення, а й вважав його важливим засобом національного виховання: "Хочу наукою танцю розбудити в молоді любов до України, бажання спільної думки української", – писав балетмейстер, добре розуміючи неабияку значущість цієї справи для виховання національної свідомої молоді [4, с. 61].

Зокрема, О. Богород обурено намагається довести значущість народних танців: "…якби народний танець був лише звичайною «забавлянкою» чи навіть «простим перестрибуванням із ноги на ногу», то чи звертали б на нього увагу проповідники чужоземної християнської ідеології, чи залишили б стільки «повчань» і наказів проти «скоморохів, русалій і плясаній»? Чи ув'язнював би польський окупаційний уряд хореографа Василя Авраменка за те, що він в 20-х роках XX століття танцем «промовляв» до українців – нагадував їм танцем Козака, Запорожця.

Якби український народний танець не впливав на формування національної свідомості, то чи розстріляла б більшовицька влада в кінці 30-х років XX століття фольклориста-хореографа Василя Костіва (Верховинця) за "пропаганду націоналізму" серед українців-військовиків на Далекому Сході, де він організовував пісенно-танцювальні гуртки? Складається враження, що тільки чужинці й

завойовники вміли достойно оцінити силу й значення українського народного танцю в становленні духу народу” [3].

Отже, народний (народно-сценічний) танець є вагомим дієвим засобом формування національної свідомості та самосвідомості громадян. Цей потенціал під час хореографічних занять можна реалізовувати такими шляхами: звертатися до історії виникнення української народної хореографії як складової національної культури; знайомитись з танцями свого регіону та інших регіонів України, ставити танці, що створені на матеріалі історичних подій національно-визвольної боротьби українського народу за свою незалежність, за відновлення української державності; вивчати життя та діяльність діячів культури, зокрема, хореографічної, з найкращими зразками їхніх хореографічних постановок; а також танці малих народів та національних меншин, що мешкають в Україні, сусідніх народів, акцентуючи увагу на процесах взаємодії культур.

Окреслені пропозиції не остаточні, оскільки система народно-сценічної хореографії попри багаторічне існування не вичерпала усіх можливостей в аспекті формування національної свідомості та самосвідомості, виявляє тенденції до подальшого динамічного розвитку.

Список використаної літератури

1. *Безклубенко С. Д.* Національна ідея в контексті “загальнолюдських” цінностей [Еклектронний ресурс] / Сергій Данилович Безклубенко // Українські культурні дослідження. Українській центр культурних досліджень – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_pl_v4.php

2. *Березнюк О. С.* Організаційно-педагогічні основи використання засобів народознавства в позанавчальному виховному процесі / О. С. Березнюк. – Режим доступу : http://eprints.zu.edu.ua/2570/1/05bospvp.pdf

3. *Богород А.* Український танець у писемних джерелах / Анатолій Богород // Дивослово. – 1997. – № 7. – С. 11–17.

4. *Книш І.* Жива душа народу : до ювілею українського танку / Ірена Книш. – Вінніпег : Новий шлях, 1966. – 78 с.

5. *Легка С.* Традиції народної культури в українській хореографії / Світлана Легка // Питання культурології. – К. : КНУКіМ, 2001. – Вип. 17. – С. 6–11.

6. Мала енциклопедія етнодержавознавства / [відп. ред. Ю. І. Римаренко]. – К. : Довіра : Генеза, 1996. – 942 с.

7. *Огієнко І.* Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народа : [репринтне відтворення видання 1918 р.] / Іван Огієнко. – К. : Абрис, 1991. – 272 с.

8. Система виховання національної самосвідомості учнів загальноосвітньої школи : методичний посібник для вчителів / [за ред. Д. О. Тхоржевського]. – К., 1999. – 295 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

NATIONAL PEOPLE STAGE DANCE AS A MEANS OF INFLUENCING NATIONAL CONSCIOUSNESS AND IDENTITY

Alina PIDLYPSKA

Department of Art,
Kyiv National University of Culture and Arts,
str. Jevhena Konovalcia, 36, Kyiv, Ukraine, 02000,
tel.: 097-719-21-44; e-mail: alinaknukim@rambler.ru

National identity is one of the important components of the identity of each personality. There is a number of effects to form national and ethnic identity of citizens of Ukraine, among them a prominent place is folk dance as one of those artifacts that links contemporary with a long history of the people and country.

The current state of Ukrainian folk choreographic culture is characterized by a variety of forms of existence of folk dances themselves and original forms (folk stage, folk-modern etc.), but in terms of its potential impact on the formation of national consciousness and identity is not always even recognized. National consciousness acts as a basis of national consciousness. Under Ukrainian national consciousness means a series of ideas about the social value rules is crucial to the rise of the individual to the Ukrainian national community; it contains differences between Ukrainian "we" from not we". The national consciousness is made for centuries during historical development of a nation that struggles its political and cultural independence.

National self – awareness is the person recognizes herself/himself as a part of a national (ethnic) community and score herself /himself as the bearer of national (ethnic) values prevailing in the long process of historical development of the national community, its self-fulfillment as the subject of social reality.

Awareness itself as a part of the great body of the nation can be formed in various ways, one of which, especially in childhood, can become a Ukrainian folk choreography. Especially folk (people's stage and other derivative forms) choreography contributes to the formation of the spiritual world of the individual, national character and temperament, public morals and ethics, aesthetics, national consciousness.

Ukrainian national identity is a sense of awareness and pride in belonging to their nation. But, unfortunately, often can be seen unwillingness to study choreographic culture of their own people, and, conversely, increased interest in dance unrelated to ethnogenesis and historical way of the nation.

Folk (national stage) dance is an effective means of significant formation of national consciousness and identity of citizens. This potential during dance classes can be implemented in the following ways: turn to the history of Ukrainian folk dance as part of national culture; learn dances of their region and other regions of Ukraine, set dances created on the material of historical events of the national liberation struggle of Ukrainian people for independence, the restoration of Ukrainian statehood; learn the life and work of people of art , including dance, with the best examples of their choreographies; learn the dances of small nations and national minorities living in Ukraine, neighboring nations, focusing on the processes of cultural interaction.

The system of national scenic choreography despite many years of existence has not exhausted all possibilities in terms of national consciousness and identity, tend to further dynamic development.

Keywords: folk-stage dance, national consciousness, national consciousness, choreography, dance.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 161–170
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 161–170

УДК 793.31.071.1:37.015(477.85/.87)

ФОРМУВАННЯ НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ БАЗИ ГУЦУЛЬСЬКОЇ ХОРЕОЛОГІЇ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Наталія МАРУСИК

Кафедра мистецьких дисциплін,
Інститут мистецтв Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника,
вул. Академіка Сахарова, 34-а, Івано-Франківськ, Україна, 76014,
тел.: 068-05-45-353; e-mail: natalia_marusyk@ukr.net

Розглянуто діяльність знаних балетмейстерів Василя Авраменка (український хореограф, актор, кінорежисер, педагог, один із тих, хто втілив українські народні танці у форму професійного мистецтва. В українській діаспорі відомий як “батько українського танцю”) та Романа Гарасимчука (багатопрофільний дослідник, ентузіаст народного мистецтва, етнограф, етноархеолог, етнолог, музикознавець, етнохореограф, музейний працівник). Завдяки їхній діяльності закладено низку новітніх підходів до сценічних різновидів гуцульської хореографії: вихід сценічної етнохореографії з побутового, театрального та спортивно-патріотичного комплексу, утвердження її як самодостатнього виду мистецтва без ужиткового нахилу і створення під’рунтя до балетних форм на підставі етнохореографії; трактування її як засобу патріотичного й громадянського виховання через сценічне ствердження етнічної (а отже й національної) ідентичності й сюжетності героїко-історичного плану; побудова концертних програм з просвітницькою складовою, формування методики й методології хореографічної етнопедагогіки, створення методичного забезпечення педагогічної діяльності етнохореографів.

Ключові слова: хореографічна культура, професіоналізація хореографічної освіти, сценічний репертуар, дидактична база, фахові хореографічні осередки.

З початку минулого століття український народний танець, вирізняючись самобутністю і глибоким змістом, став одним із найяскравіших явищ, яке привертало увагу багатьох дослідників XX століття. І серед них – метри української хореографії Василь Авраменко, Василь Верховинець, Павло Вірський, Клара Балог, Володимир Петрик, етнографи Володимир Шухевич, Роман Гарасимчук [7], Оскар Кольберг, Яків Головацький, Іван Крип’якевич, Павло Чубинський, музикознавці Філарет Колесса, Володимир Гнатюк.

Після залучення хореографії до загальноосвітньої та спортивно-виховної сфер української громади, подальшим кроком у еволюції соціокультурної ролі етнохореографії стало формування осередків, а далі й мережі закладів спеціалізованої хореографічної освіти. Самобутніми яскравими явищами у перебігу цього процесу є творча діяльність, виконавство, методико-педагогічні засади Василя Авраменка та Романа Гарасимчука, активну пошукову діяльність якого в дослідженні хореографічної культури Гуцульщини у вітчизняному мистецтвознавстві поки майже

© Наталія Марусик, 2015

не висвітлено. Дослідженню творчого шляху й методу В. Авраменка приділено увагу роботах Андрія Гуменюка, Кіма Василенка, Ярослава Чуперчука. Проте в їхніх працях знаходимо тільки окремі згадки про нього як знаного хореографа та митця, який поставив народний танець на службу національного виховання української молоді. Значно більшою мірою в працях Віталіни Пастух (зокрема, дисертація "Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років XX століття" (К., 1999)) [5] та Лесі Косаковської (дисертація "Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури XX ст" (К., 2009)) розкрито культурно-історичні умови його становлення як митця, власні здобутки та його учнів в українській хореографії на батьківщині й у діаспорі 1920–1930-х років, випрацювано понятійний і методологічний апарат, необхідний для парадигмальних параметрів у вивченні художньої (балетмейстерської) творчості В. Авраменка, витлумачено змістове наповнення його засадничої категорії "український народний балет", та засобів її художнього втілення. Цінним доповненням дослідницького апарату є власна праця видатного хореографа "Танки, музика, стрій" [1]. Вивчення цих аспектів у контексті еволюції етнохореографічного процесу становить ***мету*** нашої розвідки.

Зокрема, В. Авраменко одним із перших ставив виконання хореографічних програм на службу патріотичній ідеї, за що його почала переслідувати польська влада, і він змушений у 1922 році повертатися до Львова, де заснував першу в Галичині школу українського танцю, і не тільки вивчав з учнями народну хореографію, але й одночасно готував інструкторів (педагогів-хореографів). Як зазначає В. Пастух, "…в Галичину В. Авраменко приїхав із уже розробленою системою хореографічного навчання, власною методикою та певними педагогічними принципами, із власними танцювальними задумами" [5, с. 152].

Сам В. Авраменко писав: "Думка про відродження українського національного танку зародилася в мене давно вже, ще на рідній землі… Але ріжні обставини та пригоди нещасливого українського життя останніх літ не дали мені змоги почати цю працю на рідній землі, де залишилися, можливо в глухих кутках України, найцінніші з художнього боку скарби танкового мистецтва, на які мало хто звертав уваги" [1, с. 7].

Знаний балетмейстер мріє про створення хореографічної школи, та його задуму на той час не судилося збутися на Україні, оскільки через переслідування він разом з театром Садовського емігрував в м. Каліш (Польща), куди було інтерноване в табір полонених і українське стрілецтво. Саме з полонених В. Авраменко у 1921 році організував школу з вивчення українського танцю, оскільки вважав, що "... український національний танок, як одна з кращих і моральних галузей нашого народнього мистецтва, вповні заслуговує підтримки і пошани, особливо в наш вік, коли поширюється хвороба нездорових і неморальних танків" [1, с. 10] (автор мав на увазі дещо новітні "модні" танці – шіммі, фокстрот, чарльстон тощо). Заслуговує на увагу те, що концерти своїх учнів хореограф супроводжував особистими бесідами з публікою, де проводив ретроспективний аналіз тогочасного стану українського танцювального мистецтва та його ролі в національному вихованні молоді.

Згодом, окрім Львівської школи українського народного танцю, такі навчальні заклади В. Авраменко відкрив майже у всіх великих містах Східної Галичини – Перемишлі, Холмі, Дрогобичі, Стрию, Тернополі та ін. У програму шкіл входило опанування як практичним, так і теоретичним матеріалом.

Полишаючи свої школи на інструкторів, митець виїхав на Волинь, де протягом 10 місяців дав близько 70 концертів у містах і селах та створив п'ять шкіл, прищеплюючи і тут своїм вихованцям шану і любов до національних танцювальних традицій.

Приїхавши у 1924 році на Станіславівщину (тепер Івано-Франківська область), В. Авраменко організував дві приватні школи у м. Коломиї у чоловічій державній та жіночій приватній гімназіях і одночасно створив курси інструкторів. Репертуар цих шкіл, головно, складався з танців Центральної України: "Гонта", "Чумак", "Козачок Подільський", "Гопак колом", "Запорізький герць", "Плач Ізраїля" тощо.

Гуцули з захопленням сприймали ці танці на першому концерті, який відбувся в Делятині 19 липня 1924 року. А вже на другий день В. Авраменко організував великий фестин у селі Микуличин, на який були запрошені місцевий гуцульський оркестр та селищні танцюристи. Після побаченого В. Авраменко почав ближче знайомитися з Гуцульщиною, вивчав звичаї, обряди, одяг, музику жителів цього краю, знайомився з гуцульськими танцями.

Проте на Станіславівщині В. Авраменко фактично не мав часу займатися вивченням фольклорного танцю Карпатського регіону, оскільки вся його увага була спрямована на відкриття тут якомога більшої кількості приватних хореографічних шкіл, у яких діти батьків, які боролися за волю України, та діти-сироти були звільнені від оплати. Такі школи були створені у всіх великих і малих містах та селах Гуцульського краю.

Однак гуцульська хореографія залишила свій відбиток у творчості знаного хореографа. На основі побаченого тут він створив танці на гуцульську тематику: "Танець Довбуша", "Аркан", "Коломийська сіянка", "Коломийська дрібонька", "Вільний гуцул", які, як зазначає В. Пастух, на відміну від витворів свого вчителя В. Верховинця, котрий більше тяжів до лірики, були насичені героїкою, пройняті духом волелюбства [5, с. 151].

Перебування в Галичині В. Авраменка було нетривалим (трохи більше двох років). Однак це істотно вплинуло на становлення регіональних особливостей хореографічного мистецтва та подальший їх розвиток.

Починання В. Авраменка за підтримки громадських організацій продовжили його учні, підтримуючи зі своїм наставником тісні зв'язки. Як зазначає А. Пронь: "крім постановки танців до різноманітних імпрез, хореографи проводили освітні курси та гуртки для бажаючих оволодіти мистецтвом народного танцю, публікували різноманітні фахові матеріали з даної проблематики в галицьких періодичних виданнях" [6, с. 167].

У 1928 році В. Авраменко переїхав до Америки і почав працювати з українською молоддю, "…яка перед тим встидалася сказати, що вона з українського роду, а щодо строю, то не хотіла дивитися в ту сторону де він лежав, чи хто в нім ходив" [1, с. 9]. Однак після перших успішних виступів, які відбулися у великих містах Америки, "молодь стала такою завзятою, що пішла тисячами до Школи Танків і навчилася і занесла його до Метрополитен Опери, до Білого Дому у Вашінгтоні, на світові вистави в Шікаго і Нью-Йорку, а сотні, як не тисячі вистав з українськими танками не мало принесли користи як товариствам чи організаціям, як матеріяльно так і морально" [1, с. 9].

Серед танців Центральної України в Американських Школах Танка учні розучували й танці Гуцульщини – "Аркан коломийський", "Танок Довбуша",

“Вільний гуцул” та балетну картину “Довбушева ніч”. Андрій Нагачевський зауважив, що місцеві вчителі танців переймали танці В. Авраменка безпосередньо від самого “маестро”, або від когось з його перших асистентів. Вони розучували танці згідно з оригіналом, наскільки це було можливо, проте були змушені спрощувати або випускати деякі фігури заради того, щоби пристосувати своїх учнів до рівня їх складності.

Звертаючись до переселенців в Америку з України, В. Авраменко закликав стати на захист українського танку, “…збирати серед народу танкові матеріяли та підтримувати його матеріяльно, щоб таким чином дати змогу витворити Український Національний Балєт, котрий не уступав би першорядному європейському балєтови” [1, с. 11].

Проте такий підхід до вишколення і сценізації фольклорного танцю, як зазначив Роберт Климаш, призвів до того, що: “багате джерело танців у їх первинному функціонуванні, на жаль, було замуленим сценічними хореографічними композиціями славнозвісного Василя Авраменка, провідника українського танцю в Північній Америці протягом більше чверті століття” [8, с. 285].

Саме тому “у своїй оригінальній чи природній формі народні танці можна ще зустріти в сільських місцевостях Західної Канади, де їх танцюють на весіллях або вечорницях і куди не ступила нога Василя Авраменка. Їх пам’ятають переважно старші люди, і тому більшість з них зникне, якщо не будуть проведені відповідні вивчення і дослідження” [255, с. 31–32].

У 1928 році у Вінніпегу була опублікована праця В. Авраменка “Українські національні танки: Опис”, яка була перевидана в доповненому вигляді у 1947 році під назвою: “Українські національні танки: музика і стрій” [1], де було описано 18 танців, серед яких чотири з Карпатського краю – “Коломийка” (на дві і більше пар), “Коломийка’ (на одну пару), “Вільний гуцул”, “Аркан коломийський’. Та не зважаючи на те, що В. Авраменко був учнем Василя Верховинця, автора методології запису танців (1919), яка, як зазначав П. Вірський, “набула широкого визнання не тільки на Україні, але і далеко за її межами. Вона проста, зручна і цілком доступна як професіоналу, так і початківцю” [1, с. 11], він використовував свою методику запису малюнків танцю, яка є недосконалою і незрозумілою, і зовсім відсутні описи конкретних хореографічних рухів, хоча автор подав їх назви і музичну розкладку виконання. Підготувати за таким записом постановку будь-якого танцю неможливо не те що початківцю, але і професіоналу з певним досвідом [1, с. 19–57].

Отже, феномен творчої особистості В. Авраменка в тому, що, з одного боку, він митець, закоханий в український народний танець, за допомогою якого намагався відродити патріотичний дух народу, створив низку хореографічних витворів, тема яких – життя і боротьба за незалежність України, з іншого – професійний балетмейстер, який доводив народне танцювальне мистецтво до такого вишколу, що воно втрачало свою першооснову.

На початку 1930-х років оживають польові дослідження Гуцульщини, з’являються наукові зарисовки про ужиткове мистецтво гуцулів. Поштовхом для цього стало створення краєзнавчих музеїв у Станіславові (1928), Рахові (1931), Коломиї (1926–934), Жаб’ю (1934–1938), Чернівцях (існуючий музей поновив свою роботу з 1935 рокук).

Міжвоєнне двадцятиліття стало періодом започаткування послідовного наукового осмислення гуцульської хореографії. В 1930-ті роки гуцульську музику

вивчають Стефан Мерчинський і Михайло Кондрацький, а гуцульські автентичні танці – Роман Гарасимчук, чиє ім'я, як зазначив Микола Моздир, "…є одним із найяскравіших із числа фундаторів львівської етнографічної школи, що репрезентує тягливість наукових традицій в осередку сучасного Інституту народознавства НАН України" [3, с. 1114].

Діяльність Р. Гарасимчука (1900–1976) характеризує його як багатопрофільного дослідника-ентузіаста народного мистецтва – етнографа, етноархеолога, етнолога, музикознавця, етнохореографа, музейного працівника.

Такий потужний комплексний підхід став можливим завдяки блискучій освіті: окрім консерваторської підготовки, 1925 року, згідно з автобіографією, мистецький діяч: "…вписався на Філософський Відділ Львівського університету, де студіював я етнографію, етнологію, праісторію, історію та музикологію", і в 1935 році "отримав я на Львівському університеті ступінь магістра етнографічних й етнологічних наук" [3, с. 1121].

Вже будучи студентом університету, Роман Гарасимчук розпочав дослідження Гуцульщини і конкретно гуцульських автентичних танців. Як зазначив сам дослідник, свою першу польову експедицію в цей край він провів з 19 квітня по 15 червня 1931 року, а другу – з 12 лютого по 7 червня 1933 року. На ці польові дослідження його надихнув професор Львівського університету Адам Фішер, який одночасно сприяв у виділенні коштів на експедиції, а пізніше і на видання монографії "Tańce Huculskie". В етнографічній проблематиці базовими для нього стали позиції, сформовані працями Вінсента Поля "Погляд на північні схили Карпат" (Краків, 1851), Генрика Гансіровського "Зауваження про розміщення садиб гуцульських" (Львів, 1926), Стефана Вітвіцького "Статистическо-историческое обозрение гуцулов в Коломийском округе" (Львів, 1852) та "Нариси про гуцулів" (Львів, 1852). Натомість у аспектах етнохореографії методологічно оправся головно на дві праці – Раймунда Фрідріха Кайндля "Як записувати фольклорні танці" та Василя Верховинця "Теорія українського народного танцю" [7, с. 1, 6].

Близькими йому стали положення реферату "Танець розбійницький на Підгаллю і його місце серед войовничих танців у слов'ян взагалі і між басків на Піренеях" професора Франтішка Поспішіла, проголошеному на II з'їзді слов'янських географів і етнографів і Польщі в 1927 році, де він акцентував на значенні фільму для опрацювання народних танців, підкреслюючи, що це є тим єдиним способом дослідження в слов'янській етнографії [7, с. 7].

Одразу варто обумовити, що буковинська і закарпатська частини етнографічного ареалу Гуцульщини (в складі тогочасних Румунії та Чехо-Словаччини) до ареалу польових досліджень не входили, ймовірно через вимогу Варшавського Товариства приятелів Гуцульщини, яке фінансувало наукову роботу науковця. Проте на прикладі монографії Р. Гарасимчука "Tańce Huculskie", яка лягла в основу першої частини ("Гуцульські танці"), опублікованої праці "Народні танці українців Карпат" очевидне прагнення автора частково компенсувати недостатню вичерпність панорами окремими параграфами "Новіші танці коломийково-козачкові Гуцульщини буковинської" ("Путилянка", "Шипітка") та "Новіші танці коломийково-козачкові Гуцульщини закарпатської" ("Ясінська", "Трибушанка"), які були запозичені з названих місцевостей і танцювалися на Гуцульщині польській[1] [7, с. 169–173].

Існуючі до цього часу відомості про гуцульську хореографічну культуру

[1] Саме на цьому наголошував Б. Стасько на III Всеукраїнській науково-практичній конференції "Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів" (К., 2006).

Р. Гарасимчук поділив на дві групи. До першої він відніс ті дослідження, які є лексикографічними, тобто, в них з'ясовані тільки самі назви танців, без будь-якої їх характеристики та опису. До другої – ті, які містять описи деяких фігур і кроків побутових танців гуцулів.

Власне, й сам зібраний матеріал під час польових досліджень Р. Гарасимчук розподілив на два види. Перший, записи власних спостережень, фільми, фотографії. Другий становлять танці, записані від конкретних місцевих жителів. Одні і ті ж танці записувалися не тільки в одній конкретній місцевості, а й по всій досліджуваній Гуцульщині. Це давало змогу авторові з'ясувати відмінності в їх побудові, характері виконання та танцювальних кроках. Аналогічно занотовували і танцювальну музику. Зібраний під час обох польових досліджень хореографічний матеріал (65 танців) та пояснення до них (метрика і ритміка) стали основою монографії "Tańce Huculskie" [7].

У вступі автор проаналізував праці етнографів, етнологів, істориків, музикознавців, літературознавців, які свого часу займалися вивченням поселень, побуту, полонинського господарства, ужиткової, пісенної та хореографічної культури гуцулів.

Окрім того, монографія містить:

– хронологічний перелік гуцульських танців із зазначенням конкретної місцевості, де вони записані, та часу (року), коли вони на цій території з'явилися;

– 78 таблиць, на яких відтворено кроки гуцульських танців;

– 26 картосхем із зазначенням сіл і назв хореографічних витворів, які там існували;

– 64 ілюстрації (світлини та графічні зарисовки), на яких зображено виконання танцювальних фігур та окремих кроків;

– 9 таблиць з умовним позначенням танцювальних рухів та цілісних композицій із зазначенням місцевостей, у яких існувала конкретна композиція;

– 63 тексти пісень до танців із посиланням, де і від кого вони були записані;

– таблиця, що відображає кількість танців, записаних у кожному конкретному гуцульському поселенні;

– список танців, які існують у цій місцевості, з її зазначенням;

– таблиця з поясненням до танцювальних мелодій із вказівкою прізвищ та імен осіб, від яких вони записувалися, та яким інструментом чи інструментами володіє ця особа (всього 249 пунктів);

– 287 мелодій до гуцульських танців;

– пояснення умовних символів і скорочень (103 позиції);

– бібліографія (184 позиції).

Наявність потужної статистично-емпіричної бази та її багатопланова структуризація виводить осмислення етнохореографічного фольклору на науковий рівень. Тому монографія Р. Гарасимчука здобула визнання серед прогресивної громадськості і, як зазначав сам автор у своїй біографічній довідці, вчений ступінь доктора філософії (етнографія та етнологія) йому було присуджено "і за наукові праці, а головне за роботу «Гуцульські танці», що появилася друком в польській мові 1939 р.". Цінність праці полягає й у її археографічних описах, зокрема А. Кос-Анатольський зазначав, "…що зібрані та записані Гарасимчуком матеріали вірно відображають специфіку гуцульської танцювальної музики, та що автором найдені такі мелодії і танці, які сьогодні живуть вже тільки в спогадах найстаріших

гуцулів" [3, с. 1143]. Наприклад описаний Р. Гарасимчуком головний чоловічий танець "Аркан" у монографії "Tańce Huculskie" [7, с. 204] у різних його редакціях Я. Чуперчук реалізував у багатьох хореографічних колективах (Гуцульський ансамбль пісні і танцю, аматорські колективи "Чорногора", "Галичина") в 1943, 1947, 1959, 1972 роках, взявши за основу покладені рухи, представлені етнохореологом у названій монографії. В постановці В. Петрика в Гуцульському ансамблі пісні і танцю цей хореографічний витвір існував під назвами "Аркан", "Олекса Довбуш з опришками".

За матеріалами кандидатської дисертації "Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття" дослідник підготував монографію "Українське народне хореографічне мистецтво, ч. І. Гуцульські та бойківські танці" (1962). Однак, як зазначила Х. Маковецька: "…надрукувати її не вдалося, як і велику монографію (60 авторських аркушів), закінчену у 1969 р., «Західноукраїнське хореографічне мистецтво: танці гуцульські, бойківські, лемківські. Подільські та буковинські, волинські та центральної Львівщини», яка готувалася до друку і на захист докторської дисертації" [3, с. 1124].

З цим пов'язано зростання ***ролі навчальних закладів***, як осередків плекання інтересу до автентичних хореографічних форм. Досвід показує, що в наш час народна хореографія збереглася в колишніх сільських школах, які з розширенням географічних меж обласного центру адміністративно ввійшли до Івано-Франківська як його окраїни. Однак із двадцяти п'яти шкіл міста Івано-Франківська лише в шести працюють гуртки народного танцю, в програмі яких є гуцульська хореографія, а більшість зорієнтовані на естрадний танець[2].

Натомість пошуки в галузі прогресивних форм компонування танців й концертування, створення масиву методико-педагогічних та етно-хореологічних напрацювань створило сприятливі передумови для розвитку фахової хореографічної освіти регіону й функціонування навчальних колективів, як джерела набуття практичного сценічного досвіду та апробації новаторських досягнень й техніко-виразових засобів.

Таким осередком є, зокрема, **Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника**, де у 2006 році в створено **ансамбль танцю "Дивоцвіт"**. Керівниками колективу з дня його заснування є молоді викладачі хореографічних дисциплін Василь Шеремета та Юрій Скобель, а його учасниками – студенти I–V курсів університету. Від самого початку існування і керівники, і учасники поставили собі за мету відродження забутих гуцульських танців, які свого часу згадував Роман Гарасимчук у монографії "Tańce Huculskie". Задля цього організовувалися пошукові експедиції, польові дослідження, записи, кінозйомки в регіонах, де найкомпактніше проживають гуцули. Це Косівський, Верховинський райони Івано-Франківщини, Рахівський район Закарпаття. Поки що, за браком часу, залишився недослідженим Вижницький і Путильський райони Буковини, що заплановано зробити найближчим часом.

[2] Вважаємо, що основною причиною цього є популяризація сучасного естрадного танцю через телевізійні проекти "Танцюють всі", "Танцюю для тебе", "Танці з зірками", "Україна має талант", а також відсутність як у пресі, так і на телебаченні висвітлення і пропаганди народного танцю. Навіть такий знаний проект, як фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, що захоплює не лише спеціалістів-професіоналів, але й любителів народного танцю, залишається поза увагою і преси, і телебачення.

Результатом польових досліджень стали поставлені в колективі хореографічна композиція "Горішок", записана у селі Ільці Верховинського району від 77-річної Ганни Михальчук, та чоловічий танець "Гребінець", записаний у селі Білоберізка цього ж району. І хоча ці гуцульські танці на цей час дещо змінилися, порівняно зі записаними Романом Гарасимчуком, за своєю конструкцією їх автентика практично збереглася.

Саме ці танцювальні твори, а також хореографічну сюїту "Карпати", поставлену на матеріалі народного танцю "Гуцулка", керівники ансамблю репрезентували на Республіканському науково-практичному семінарі для членів Всеукраїнської хореографічної спілки, де були присутні хореографи з усіх областей України. Представлені танцювальні номери отримали схвальні відгуки від учасників семінару, а саме від народного артиста України, професора Анатолія Короткова, народного артиста України Івана Курилюка, першого заступника голови Всеукраїнської хореографічної спілки, президента Центру національних культур Валентини Масленко.

Ансамбль "Дивоцвіт" – учасник усіх університетських, міських, обласних мистецьких заходів, лауреат Міжнародних фестивалів у м. Свідніца (Польща), Міжнародного фестивалю фольклору в селі Прокурава Косівського району Івано-Франківської області; володар ІІ місця на третьому Всеукраїнському фестивалі-конкурсі імені Павла Вірського (І місце не присуджувалося).

Випускники ансамблю поповнюють лави танцювальної групи Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю "Гуцулія" (раніше – Гуцульський ансамбль пісні і танцю), академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка, керують танцювальними колективами загальноосвітніх шкіл, клубів при житлово-експлуатаційних організаціях, Будинків культури.

Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка відкрив новий напрям "хореографія" порівняно недавно – у 2010 році, навчання дає можливість здобути кваліфікацію "Бакалавр хореографії. Вчитель хореографічних дисциплін. Керівник танцювального колективу. Артист балету". Його роботу очолив соліст театру опери і балету імені Соломії Крушельницької у Львові, народний артист України Олег Петрик.

При кафедрі засновано навчально-професійний театр танцю, що складається з ансамблів класичного, народного, сучасного, бального танцю з великим репертуаром (більше 50 композицій), а випускні іспити формуються як одноактні хореографічні вистави. До їх виконання залучаються професійні виконавці з кращих колективів народного танцю Львівщини – таким способом у студентів-хореографів формується базовий досвід сценічної діяльності та висока лідерська планка. Водночас, використання елементів автентичного етнічного танцювального фольклору підпорядковуються ідеї сюжетності, театралізації, що близько до позиції В. Авраменка та П. Вірського.

Так, 28 березня 2015 року у Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки Театр танцю факультету культури і мистецтв національного університету ім. Івана Франка реалізував захід, присвячений популяризації української танцювальної культури, за підтримки громадської організації "Разом". Зокрема, студенти кафедри режисури і хореографії публіці було представлено одноактний балет-виставу

"Легенда гір" за авторським лібрето (хореографія А. Тимчули, Х. Хіляк, постановка Н. Кіптілової). До складу виконавців були залучені учасник Заслуженого ансамблю народного танцю України "Юність" Олександр Дусан та Зразкового ансамблю народного танцю України "Роси світанку" Данило Липський і Софія Свищ. Сюжет зумовлює звертання до засобів обрядового й побутового хореографічного матеріалу і, водночас, пантоміми й пластики, арсеналу академічної хореографії.

Формування бази наукового осмислення, методичного забезпечення та ключових установок спеціальної хореографічної освіти створило передумови для її професіоналізації: усталення тяглої традиції й спадкоємності напрямів роботи, подальшої розбудови й вдосконалення освітніх чинників аж до спеціальних кафедр з виходом на регулярну сценічну діяльність та усталення засобів етнохореографії (зокрема гуцульської) не лише в театрі, але й у кінематографі та класичному балеті.

Список використаної літератури

1. *Авраменко В.* Танки, музика, стрій / Василь Авраменко. – Голівуд ; Нью-Йорк ; Вінніпег ; К. ; Львів, 1947. – 82 с.

2. Верховинщина : загальні описи та історичні нариси про населені пункти району. – Гуцульщина. – 2004. – 331 с.

3. *Маковецька Х.* Парк української культури у Львові / Х. Маковецька // Народознавчі зошити. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – № 6. – С. 1130–1141.

4. *Нагачевський А.* Побутові танці канадських українців / А. Нагачевський. – К. : Родовід. – 189 с.

5. *Пастух В. В.* Традиції Гуцульського театру і постановки В. Авраменка / В. В. Пастух // Перевал. – 1998. – №4. – С. 149–154.

6. *Пронь А.* Становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій / А. Пронь // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. – С. 164–168. – (Серія : Мистецтвознавство ; вип. XIV).

7. *Harasymczuk R.* Tance Huculskie / R. Harasymczuk. – Lwów, 1939. – 304 s.

8. *Klymasz R. B.* The Fine Arts = Мистецтво / Robert B. Klymasz // A. Heritage in Transition : Essays in the History of Ukrainians in Canada = Спадщина в переході : Збірник статей з історії українців в Канаді / ред. Manoly R. Lupul. – Toronto : Mc Clelland and Stewart, 1982. – 285 p.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

FORMING SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL BASIS HUTSUL HOREOLOGIC PEDAGOGY AND CHOREOGRAPHY

Natalia MARUSYK

Lecturer of the Department
of artistic disciplines Institute of Arts of the
National University of Carpathian im.V. Stefanyka
str. A. Sacharova str. 34/a, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014,
tel.: (+38068) 05-45-353; e-mail: natalia_marusyk@ukr.net

In the present exploration activity is considered known choreographers V. Avramenko (Ukrainian choreographer, actor, director, teacher, one who embodied the Ukrainian folk dances in the form of professional art. In the Ukrainian diaspora known as the "father of Ukrainian dance") and R. Harasymchuk (multi researcher of folk art enthusiast, ethnographer, etnoarheoloh, ethnologist, musicologist, etnohoreohraf, museum worker). Their activities laid a number of new approaches to the kinds of stage choreography Hutsul: exit stage etnohoreohrafy of household, theater, sports and patriotic complex, establishing it as a self-contained art form without applied tilt and provide a framework to ballet forms based on etnohoreohrafy; as a means of interpretation of its patriotic and civic education stage through the affirmation of ethnic (and therefore national) identity and heroic historical plot plan; construction of concert programs with educational component, forming techniques and methodology ethnopedagogy choreography, creation of methodological support of educational activities etnohoreohrafy. The phenomenon of creativity Avramenko is an effort to revive the patriotic spirit of the people through dance. But he - a professional choreographer, the training is excessive leveled folk dance initial. Forming the base of scientific understanding, methodological support and key installations special choreographic education paved the way for its professionalization, institutionalization dragged tradition and continuity lines of work, further development and improvement of educational factors up to special departments with access to regular theatrical activity and institutionalization means etnohoreohrafiyi (including Hutsul) not only in the theater but in the cinema and classical ballet.

Keywords: choreographic culture, education professionalization choreography, stage repertoire, didactic framework, professional dance centers.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 171–178
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 171–178

УДК: 793.3.028.3“19”

АВТЕНТИЧНИЙ РУХ У СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Олена ШАБАЛІНА

Кафедра сучасної хореографії,
Харківська державна академія культури,
Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057,
тел.: (+38050)91-18-499, e-mail: 0509118499@mail.ru

При формуванні нових засобів руху хореографи початку XX століття звернулися до тілесності й змінили ставлення до танцю як до образу мислення. Упродовж століття вони сформували техніки, що створюють оповідальну мову тіла, яка стає інтелектуальним надбанням хореографії XX століття. У статті розглянуто автентичний рух як виражена тілесність у вирішенні самоактуалізації індивідуума на рівні інстинктів вищої потреби, як метод активної уяви в русі при здатності фокусуватися на фізичних відчуттях, внутрішніх переживаннях, внутрішньому досвіді. Розкрито процес трансформації досвіду переживання як джерела створення руху. За ініціативою авторки статті на основі Харківської державної академії культури й співдружних культурних центрів сучасного мистецтва України створено експериментальний проект Performance art. У межах відкриття художніх виставок, інсталяцій й режимних програм проводять пластичні перформанси як відображення змісту виставок через імпровізацію учасників проекту. Це є ще одним джерелом у процесі формування індивідуального пластичного почерку танцівника.

Ключові слова: автентичний рух, тіло, тілесність, гендер, свідоме, несвідоме, ресурс, імпровізація, перформанс.

У формуванні нових засобів руху хореографи початку XX століття звернулися до тілесності й змінили ставлення до танцю як до образу мислення, упродовж століття сформували техніки, що створюють оповідальну мову тіла, яка стає інтелектуальним надбанням хореографії XX століття. Сьогодні спектр застосування усталених технік танцю має розширитися завдяки структурам руху, які враховують індивідуальні психофізіологічні та інтелектуальні особливості сучасного танцівника, розвивають формотворення структурної організації руху та простору за естетикою та інтересами автентичного руху, поширюючи джерельну базу винаходу нових елементів й образів, що може мати як еволюційне, так і революційне значення для нових хореографічних ініціацій початку XXI століття.

Танцювально-експресивні тренінги досліджували Т. Шкурко, В. Козлов, О. Гіршон, структуру танцювально-терапевтичних сесій розглядали Т. Шоуп та М. Левенталь, але їх побудовано на конкретних медичних й психологічних показниках пацієнтів. Оцінку динаміки танцювальної терапії зарубіжжя надають аналіз руху Р. Лабан (R. Laban) й профілям рухів Й. Кернстенберг (J. Kerstenberg), але ці тести потребують наявності відеоматеріалів з умовою наявності професійних

© Олена Шабаліна, 2015

тілесних аналітиків. О. Гіршон аналізує практику автентичного руху, але не розглядає гендерну врівноваженість чоловічого й жіночого начал. Своєю чергою І. Кон не висвітлив генезу руху хореографічного походження.

Метою статті є розкрити поняття автентичного руху, особливості роботи в структурі автентичного руху та використання автентичного руху в сучасному хореографічному мистецтві.

Автентичний рух як виражена тілесність спирається на концептуальний підхід до тіла як до знаку й матеріалу у створенні інших тіл-конструкцій та знаків. Це є співзвучним до теорії французьких мислителів епохи постмодернізму, де тілесність людини осмислено не лише як "тіло соціальне", але й як знак, матеріал. До того ж, сповна допускається можливість ототожнення живого тіла з неживою реальністю, що підкреслює інтерес до проблеми осмислення тілесності людини в сучасній гуманітаристиці. Для розуміння автентичного руху базовою стає постмодерністська платформа А. Арто: "…за спонтанне, природне, одухотворене тіло, за «тіло чистої пристрасті», екстатичне і сомнабулічне… Органи зливаються з тілом – ось естетичний ідеал тіла, що діє, і споглядає одночасно. У ньому втілюється тотальність, характерна для джерел людської культури, що дійшла до нас переважно в зразках східних бойових мистецтв і духовних практик" [8].

Саме поняття "автентичність" пов'язано зі значенням істинності, відповідності самому собі. Автентичний рух відкриває справу з полярністю свідомого-несвідомого. За К. Г. Юнгом це дві головні частини нашої особистості. Розглядаючи емоційну дисфункцію або психологічну проблему як фіксацію людини тільки на одній стороні своєї особистості, найчастіше "западаючи" на надцінності свідомої точки зору, він вказує на існування несвідомого як іншої сторони, що формується автоматично. Це розділення, однобічність свідомого, що не має доступу до своєї протилежності, до несвідомого, народжує в людині дуже сильну напругу, відчуття дисгармонії або конфлікту. Спосіб знаходження взаємодії та узгодження цих двох частин особистості К. Г. Юнг назвав трансцендентною функцією, і це є рушійною силою процесу індивідуалізації, тобто надбання своєї цілісності. Він описав рух з напруги між двома протилежностями, наче живе народження, яке веде до нового рівня буття й до нової ситуації.

Тут тіло стає ресурсом, де протилежності органічно співіснують, підтримуючи одна одну, наприклад, м'язи згиначі і розгиначі. Лінійне мислення важко поєднує протилежності, але мудрість тіла дає змогу отримати одночасний досвід співіснування протилежностей, наприклад, сили і слабкості, пасивності і активності, твердості та м'якості, замість вибору "або-або", народжуючи таким способом нову якість існування.

В умовах розвитку гармонії між духовним й тілесним, свідомим й несвідомим, формальним й неформальним, соціальним й індивідуальним, зовнішнім і внутрішнім, чоловічим і жіночим результатом є саме можливість руху статися. Коли немає заперечень у використанні джерел натхнення, немає місця перекосам у їх виборі.

Розглянемо парні чинники джерел гармонії й натхнення. Тілесний канон – не природна даність, але аспект соціально-культурних уявлень маскулінності (чоловіче начало, мужність) і фемінності (жіноче начало, жіночність) [7]. Сучасна соціальна наука розрізняє поняття стать і гендер (gender). За традицією, перше з них використовували для позначення тих анатомо-фізіологічних особливостей, на основі

яких людські істоти визначаються як чоловіки або жінки. Стать (тобто біологічні особливості) людини вважалася фундаментом і першопричиною психологічних і соціальних відмінностей між жінками та чоловіками. І. Кон наголосив, що вивчення жінок без паралельного вивчення чоловічого світу неможливе. Силу може акцентувати і жінка, турботу – чоловік. З розвитком наукових досліджень виявилося, що з біологічного погляду між чоловіками і жінками значно більше схожості, ніж відмінностей. Важливу роль у розвитку і підтримці гендерної системи грає свідомість людини.

Гендерна ідентичність означає, що людина приймає визначення мужності і жіночності, що існують у межах своєї культури. Розуміння гендеру як культурного символу пов'язано з тим, що стать людини має не лише соціальну, але і культурно-символічну інтерпретацію. Іншими словами, "біологічна статева диференціація представлена і закріплена в культурі через символіку чоловічих або жіночих якостей. Це виражається в тому, що безліч незв'язаних із статтю понять і явищ (природа, культура, стихії, кольори, добро, зло і багато що інше) асоціюються з «чоловічим/маськулінним» або «жіночим/фемінним» началом" [16, с. 624]. Гендерна ідея поклала початок гендерної ідеології, яка, на думку С. Хрісанової, є "гуманістичним досягненням XX ст., новим явищем в світовій філософській, соціологічній і політичній думці, тобто затвердженням рівних можливостей для повної самореалізації обох соціальних співтовариств". А гендерна психологія, отже, "вивчає характеристики гендерної ідентичності людей, що детермінують соціальну поведінку залежно від їх статевої приналежності. Акцент в психологічних дослідженнях цієї галузі знання зроблений на порівняльному вивченні особових характеристик людей чоловічої і жіночої статі" [15].

Основна дослідницька методологія такої гендерної психології статево-рольового підходу, в межах якого жіночі і чоловічі ролі визнаються рівнозначними, хоча і різними за змістом, стала основою для автентичного руху, що розкриває як соціальні, так і психологічні глибини підсвідомості людини.

Автентичний рух одразу спирається на гендерний підхід й гармонію у виборі ролі згідно з настроєм та балансом фізично-духовного стану.

Танець як рух – це література, історія і можливість її оповідання, все інше, як-то, стрибки, обертання, кидки ніг – це спорт. Сучасній письменник Сергій Довлатов наголосив: "Складне в літературі доступніше за просте". Своєю чергою, Олександр Геніс простежує в його прозі простоту не початкову, але як результат віднімання, продукт подолання складності. Тієї ж мети прагне танець. Кожен реформатор техніки танцю своєї епохи, починаючи з епохи Просвітництва, прагнув більшої природності, а саме Ж. Ж. Новер, Ф. Тальоні, А. Дункан, М. Вінман, М. Бєжар, І. Кілліан. Але полегшуючи костюм, він ускладнює техніку руху, ніби створює платформу для нової реформи "оприродненння" руху. І кожне покоління балерин може чути, що раніше був танець, а зараз виконання елементів. І в цьому не провина балерини безпосередньо, оскільки розуміння приходить, коли вона починає дивитися на дію з позиції набутого досвіду, більше того, коли вона дивиться на рух з глядацького залу. Коли ж балерина на сцені, її завданням стає досягнення майстерності технічних висот класичного або модерного танцю. Автентичний рух одразу бере за мету олюднення руху з погляду його джерела. Форма залежить від міри вивільнення від зовнішніх соціальних та емоційних чинників.

Автентичний рух активізує ті частини психіки, які К. Г. Юнг описував як частини несвідомого. Метод створений Мері Старк Уайтхаус (M. Whitehouse, 1995) сприяє

вираженню різних аспектів особистості, як свідомих, так і несвідомих. Основна ідея техніки – дотримання того, що людина рухається за своїми внутрішніми імпульсами. Авторська процедура, яку розробила М. Уайтхаус і яку вона часто називала "рухом в глибині" (movement-in-depth), стала базовим методом танцювально-рушійної терапії.

За концепцією Абрахама Маслоу людське створіння має схожі на інстинкти вищі потреби, які є частиною його біологічної природи. Серед них – потреба в самоактуалізації. На невербальному рівні це означає, що у кожного індивіда є потреба бути побаченим за своєю сутністю, який він є. І тільки рух як виражена тілесність робить людину по-справжньому видимою. Коли людина дозволяє цьому тілесному досвіду статися, виразитися, наслідує його, тоді саме він – досвід – уможливлює рух, дає йому змогу виникати, відбуватися без втручання і контролю розуму. Отже, несвідоме набуває форми і стає видимим для свідомості. Тіло постає провідником до глибин людської психіки (несвідомого). Цей процес подібний до сновидіння. Тут "сновидить" тіло, привносячи світло до потаємних куточків внутрішнього світу людини. А оскільки людина йде за актуальними сенсорними імпульсами, на світло завжди виноситься найважливіше, найактуальніше. Іноді, це може збігатися з очікуваннями того, хто рухається, а може бути дуже несподіваним.

Поняття кінестетичного, яке ввів Ермой Досамантес-Альперсон, стало невід'ємним для автентичного руху. Можна сказати, що в основі активної уяви в русі лежить робота з кінестетичним чином, який визначається як образ, викликаний тілесними відчуттями і почуттями. В автентичному русі можна відштовхуватися від образу, наприклад, образу зі сновидіння. Спочатку фокусується увага на образі й процесі, де і як цей образ відгукнеться в тілі, як тіло зреагує на нього. Тіло є гідом у процесі проживання руху від імпульсів руху до його реалізації.

Існує безліч різних варіантів автентичного руху – від вільної пластики до духовної практики. Як уже було сказано, поняття "автентичність" пов'язано зі значенням істинності й відповідності самому собі. Автентичний рух як метод активної уяви в русі є видом медитативної практики, де головними постають парні взаємовідносини: між свідком і тим, хто рухається. Останній починає рух з точки спокою, він чекає, коли його внутрішні імпульси набудуть форми і виразяться в позі і в русі. В автентичному русі навчаються розвитку свого кінестетичного, фізичного усвідомлення з тим, щоб помічати й усвідомлювати будь-які фізичні відчуття. Це своєю чергою розвиває здатність фокусуватися на фізичних відчуттях, на внутрішніх переживаннях, внутрішньому досвіді, які можуть також набувати форми образів, звуків, емоцій, а далі цей досвід переживання трансформується в рух. У автентичному русі важливо пам'ятати, що ми постійно маємо справу з полярністю свідомого-несвідомого.

Початковий етап практики найчастіше стикає особистість зі знерухомленням, неможливістю зосередитися, або з виходом назовні хворобливих переживань, які дуже важко зробити видимими. Вмикається звичайний контроль, критика, цензура і зовнішнє оцінювання. Практика автентичного руху має просту структуру, якої важливо дотримуватися беззаперечно, як ритуалу – все служить безпеці того, хто рухається, задля розкриття істинних особистісних проявів.

Сьогодні в автентичному русі існує базова структура діада – Свідок і Той, хто рухається. Тобто, потрібні, принаймні, дві людини. Хоча діада може існувати в різних формах: група й одна людина, декілька свідків і декілька тих, що рухаються. У межах групи спостерігачем можуть виступати окремі учасники або група

учасників. Першим ключем в оволодінні майстерністю автентичного руху є пізнання динамічної рівноваги між тим, що означає, в один і той же час "бути рухомим" і "рухатися". Досвід того, хто рухається не мав би такої сили без участі свідка, бо він намагається добитися балансу "я рухаюся – мене рухає" між навмисною підтримкою помічених імпульсів і спонтанним рухом з втратою контролю над тим, що відбувається.

Той, що рухається, занурюється в Несвідоме, тоді як Свідок виступає утримувачем Свідомого, несе на собі місію свідомості "для себе" і для того "свого", що рухається, особливо на ранніх етапах практики автентичного руху, коли внутрішній свідок ще не розвинений у того, що рухається. Тільки точне й акуратне свідчення допомагає Тому, що рухається поступово інтерналізувати і розвинути фігуру внутрішнього спостерігача. Часто її можна сплутати з внутрішнім контролером. Визначальною в спостерігачі є якість доброї приймаючої уваги, подібної до того, що Карл Роджерс назвав емпатією. Навчанню практиці свідка відведено особливе місце, бо свідчення охоплює не лише якість усвідомленої присутності, але й велику чутливість, щоб вербалізувати свій досвід. Свідок відповідальний за безпеку руху стежить за тривалістю часу, несе відповідальність за свої проекції, не дає ніяких інтерпретацій і оцінок, повинен говорити тільки про власні переживання. За пропозицією Того, що рухається може відбитися зворотний зв'язок зі спостерігачем, який тільки тоді може сказати про власний досвід й тільки про ті епізоди, які описує Той, що рухається.

Важливою також є увага до "переходів": вхід у простір автентичного руху, перехід між рухом і обговоренням, у завершальній фазі усього процесу має обов'язково бути зроблене заземлення в реальності.

Як практика вивільнення своєї сутності від соціальних масок і меж на шляху до свого істинного Я автентичний рух стає базою постмодерністського мистецтва. Існує дві широкі категорії в середині танцювальної імпровізації, котрі з'явилися в історії американського танцю у різні часи: перша категорія – це імпровізація для особистого або хореографічного дослідження як частина навчання чи терапії; друга категорія – це присутність імпровізації під час виступу, імпровізаційні танцювальні перформанси й перформанси з автентичної контактної імпровізації. Ця фізична та психологічна практика, що опирається на фізіологію, фізичні закони використання ваги в момент руху й інерції руху, передбачає саме процес, який оприлюднений вже є саме результатом, або є не менш важливим за результат. Початковий задум структури імпровізації має з'єднатися з особистою присутністю та енергією виконавців, викликати розуміння та співчуття. Творча ідея, енергія процесу може передаватися глядачеві і викликати співтворчість.

Дійсно, для глядача найважливіша внутрішня присутність виконавця на сцені, його енергія, його довершеність виконання. Глядач не завжди бачить імпровізацію й може сприймати її за постановний результат, бо закони композиції сучасної хореографії припускають роботу в асинхронних малюнках та поліфонічному й асинхронному виконанні.

Достатньо поширена помилка – вважати, що на відміну від хореографії, в структурі імпровізації відсутні техніка й школи. Школа існує на структурному рівні – це техніки релаксації та усвідомлення тіла, більш тонкого відчуття внутрішніх сигналів, імпульсів руху, відчуття партнера, простору, часу як елементів, що народжують композицію. Якщо танцівникам традиційних напрямів потрібно проводити багато часу біля станка, то імпровізатори проводять багато часу в партерних технінгах, усвідомлюючи зв'язок між центром та периферією тіла.

“Техніка хореографії – це техніка структурування й побудови хореографічного тексту з раніше створених елементів; техніка імпровізації – це перш за все техніка творчої співпраці з тілом, визнання однакової значимості попередньо оформлених задумів і досвіду й миттєвих імпульсів. Для імпровізації потрібне відчуваюче та «думаюче» тіло, притому спосіб мислення кардинально інший від традиційного вербального дискурсу” [17]. Складно структуровані імпровізації не поступаються складністю витонченій хореографії.

Звернемося до прикладів, які розкривають види структури перформансу:

1. “Щодня змінний триваючий проект” Івонн Райнер являв собою виступ у стилі контактної імпровізації, що продовжувався багато годин у галереях, глядачі при цьому могли входити і виходити за бажанням.

2. Ліза Нельсон і Стів Пекстон у “PART” танцювали просту послідовність під записи опери Роберта Ешлі. Дуетні партії вони перемежовували сольними для відпочинку партнера. Сольно чи з музикантами, взагалі виходять на перформанс у стилі, котрий неможливо передати іншому танцівникові.

3. Блонделл Каммінгс дозволяла солістам вистави “Леді і Я” наслідувати музичному викладенню джазової теми усередині непередбаченої комбінації поставлених й імпровізаційних рухів, відмінність між якими глядач не відстежував.

4. Групова імпровізація вимагає уваги та особливої чутливості до інших виступаючих й визначеної естетичної та стилістичної єдності, або передбачає структуру і техніку, які допомагають взаємодії і розвитку танцю. Наприклад, для організації простору у своїх танцях Кеннет Кінг використовував таблиці. Симон Фоті, Білл Т. Джонс, не дивлячись на постійну сольну практику, створювали групові роботи.

5. Хореографічна імпровізаційна техніка Річарда Булла ґрунтувалася на спорідненій практиці джазових музикантів і величезній розмаїтості танцювальних сценаріїв.

6. Дуглас Данн комбінував поставлені послідовності рухів, залишаючи за виконавцем вибір часу і місця в просторі для втілення цієї послідовності.

Загальні прийоми побудови композиції притаманні як хореографії, так і імпровізації з відмінністю в підходах до структурної організації й естетики. За ініціативою авторки статті на основі Харківської державної академії культури й співдружних культурних центрів сучасного мистецтва України YermilovCentr, Харківским обласним центром культури і мистецтв, художньою галереєю Palladium, арт-галереєю Com’in, створено експериментальний проект Performance art, що постійно проводить пластичні перформанси в межах відкриття виставок, інсталяцій й режимних програм. Структура перформансу, вибір музичного супроводу або його відсутність узгоджується з авторами робіт. Це є ще одним джерелом образного рішення, інколи незалежно від думок виконавців перформансу, та стає спектром тренінгу в процесі формування індивідуального почерку танцівника. Глядачі захоплено сприймають пластичні монологи, діалоги й полілоги виконавців, інколи сперечаються між собою, чи готові ці рішення заздалегідь, або народжуються на їх очах, мають право взяти участь у середині руху за особистою ініціативою або за провокацією виконавців.

Сучасна хореографія сьогодення накопичила усталені техніки танцю і має розширити спектр їх застосування завдяки структурам руху, які враховують індивідуальні психофізіологічні та інтелектуальні особливості сучасного танцівника, розвивають формотворення структурної організації руху та простору за

естетикою та інтересами автентичного руху, що розширює джерельну базу винаходу нових елементів й образів та може мати як еволюційне, так і революційне значення для нових хореографічних ініціацій начала XXI століття.

Список використаної літератури

1. *Гиппиус С. В.* Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 377 с.

2. *Гиршон А. Е.* Истории, рассказанные телом. Практика Аутентичного движения / А. Е. Гиршон. – СПб. : Речь, 2010. – 158 с.

3. *Гренлюнд Э.* Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Э. Гренлюнд ; Н. Ю. Оганесян. – СПб. : Речь, 2004. – 288 с.

4. *Дрознин А. Б.* Дано мне тело. Что мне делать с ним? / А. Б. Дрознин. – М. : Навона, 2009. – Кн. 1. – 464 с.

5. *Козлов В. В.* Интегративная танцевально-двигательная терапия. – 2-е изд. расшир. и доп / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.

6. *Кон И. С.* В поисках себя. Личность и ее самосознание / И. С. Кон. – М. : Политиздат, 1984. – 336 с.

7. *Кон И. С.* Мужское тело в истории культуры [Электронный ресурс] / И. С. Кон. – Режим доступа: sexology.narod.ru/book12.html. – Загл. с экрана.

8. *Кутырев В. А.* Реконструкция человека (информационная реальность и философская антропология) [Электронный ресурс] / В. А. Кутырев. – Режим доступа : http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001_Koutrev.doc. – Загл. с экрана.

9. *Мартинес Э. Л.* Внесловесный язык / Э. Л. Мартинес // Культуры, 1986. – № 2. – С. 12–26.

10. *Роговик Л. С.* Танцевально-психомоторный тренинг: теория и практика / Л. С. Роговик. – СПб. : Речь, 2010. – 253 с.

11. Руководство по телесно-ориентированной терапии : [сб. статей]. – СПб. : Речь, 2007. – 256 с.

12. *Фельденкрайз М.* Искусство движения. Уроки мастера / М. Фельденкрайз. – М. : ЭКСМО, 2003. – 347 с.

13. *Фельденкрайз М.* Осознавание через движение: 12 практических уроков / М. Фельденкрайз. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. – 160 с.

14. *Фельденкрайз М.* Понимание при делании / М. Фельденкрайз // Хрестоматия по телесно-ориентированной психотерапии и психотехнике / под ред. В. Ю. Баскакова – М. : Смысл, 1997. – С. 16–32.

15. *Хрисанова С. Ф.* Пирамида власти, или Гендерное равенство на уровне принятия решений. Опыт и тенденции в Харьковской области : доклад / С. Ф. Хрисанова // Зб. науково-методичних праць до міжнародної науково-практичної конференції “Жінки в політичній еліті України: процес трансформації і творчість”, Миколаїв, 14–15 вересня 1999 р. – Миколаїв, 1999. – С. 48–60.

16. *Damousi J.* Writing Gender into History and History in Gender: Creating A Nation and Australian Historiography / J. Damousi // Gender & History. 1999. – Vol. 11.– № 3. – P. 612–624.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

AUTHENTIC MOVEMENT OF MODERN CHOREOGRAPHIC ART

Olena SHABALINA

Department of modern choreography,
Kharkiv State Academy of Culture,
тел.: (+38050) 91-18-499; e-mail: 0509118499@mail.ru

In the article authentic movement is observed as expressive fleshliness for person's self-actualization on the level of instincts of the highest necessity; as a method of active imagination in motion with an ability to focus on physical and inner feelings, own experience. Moreover, the process of transformation of experience into feelings is examined as a source for creating new motions. Under conditions of the development of harmony between the spiritual and corporal, conscious and unconscious, formal and informal, social and individual, inner and outer, male and female, as a result, the move has a possibility to happen. When there are no objections in the usage of the sources of inspiration – there is no problem in its selection.

During the formation of new means of motion in the 20th century, choreographers referred to the fleshliness and changed the attitude towards the dance as a way of thinking. They formed new techniques that created narrative language of the body and become intellectual achievement of the choreography of the 20th century. Nowadays, thanks to these achievements which take into consideration the individual psycho-physiological and intellectual peculiarities of the modern dancers, develop the form-building of the structural organization of motion and space according to the aesthetics and the interests of the authentic movement, enlarge the source base of the new elements and images, the range of the usage of well-established techniques of the dance can be widened. It may also have both evolutionary and revolutionary importance for choreographic initiations at the start of the 21st century.

On the article author's initiative on the basis of Kharkiv State Academy of Culture and the commonwealth of cultural centers of modern art of Ukraine "Yermilov Centre", galleries of art "Palladium" and "COME IN", with a help of Kharkiv region center of culture and art was created a new project named "Performance art" the aim of which is to organize and carry out plastic performances, installations and programs according to the topic of the exhibitions. The structure of a performance and background music (its selection, presence or absence) are discussed and coordinated with the authors of the works. It can become another source of imaginative thinking, sometimes irrespective of the performers' thoughts, and the way of individual plastic style formation of the dancer. The audience perceives the plastic monologues, dialogues and polylogues with an enthusiasm, sometimes discussing whether they see the moves prepared beforehand or the improvisation. The spectators can also take part in the performance on their own free will or on a request of the performers.

Modern choreography has already stored well-established techniques of the dance and now it should expand the ways of its usage owing to the motion structures that take into consideration the individual psycho-physiological and intellectual peculiarities of the modern dancer, develop the form-building of the structural organization of motion and space according to the aesthetics and the interests of the authentic movement, enlarge the source base of the new elements and images, what may also lead to the evolutionary and revolutionary changes of the 21st century's choreographic initiations.

Keywords: authentic movement, body, fleshliness, gender, conscious, unconscious, resource, improvisation, performance.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 179–187
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 179–187

УДК 793.322: 78.036.9(73=414)

РОЛЬ СПАДЩИНИ МАЙСТРІВ ДЖАЗОВОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРІ

Тетяна ЛОБАН

Кафедра хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Струтинської , 8/95, Рівне, Україна, 33003,
тел.: (+38097) 6709470, e-mail: yuratanya@*bk.ru*

Йдеться про внесок митців джазового танцю в сучасне хореографічне мистецтво, завдяки якому танцівник, хореограф чи балетмейстер отримує можливість детально вивчати їхню методологічну базу, розуміти нові підходи в галузі танцю та відслідковувати творчі концепції в хореографії, що значно сприяє якісному розвитку вітчизняної сучасної хореографії загалом.

Розглянуто творчий внесок Луіджі, якого теоретики танцю вважають послом, піонером джазу, лікарем тіла через його інноваційну методику вправ та комбінацій на розтягнення м'язів аби "відчувати тіло зсередини", а також внесок інших експресивних хореографів афро-американської культури Кетрін Данхем та Перл Примус, їхні унікальні методики опанування та зацікавлення джазовим танцем у період соціального, культурного та політичного становлення Америки.

Проаналізовано вплив творчих доробків Елвіна Ейлі, його спадщини, важливість існування якої полягає у можливості вибору між балетом, джазовим танцем, соціальним танцем для максимального вираження внутрішнього світу людини через рух.

Ключові слова: джазовий танець, хореографія, сучасне мистецтво, творці танцю, емоції, африканська культура, афро–американська тема, еклектичний потік рухів.

В Україні початку XXI століття хореографічне мистецтво, зокрема джазовий танець, стрімко розповсюджується та стає популярним серед молоді, а також викладають на кафедрах хореографії у ВНЗ. Проте, через відсутність системного підходу до нової інформації, не вистачає джерел із питань вивчення історії танцю, спадщини визначних педагогів та діячів сучасної хореографії. Тому є потреба аналізу становлення й розвитку хореографічного мистецтва, нових підходів у вивченні сучасного танцю, теоретико-практичних досягнень у сфері танцювальної культури та історичних аспектів розвитку хореографії.

Метою статті є ознайомлення з видатними хореографами джазового танцю, їх творчими досягненнями.

Джаз як художнє явище є результатом еволюції мистецтва гри на ударних інструментах негритянських племен Африки. Особливість джазового танцю характеризується абсолютною свободою рухів тіла танцівника та окремих його частин, як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору. Саме джазовий танець втілює емоції виконавця; це танець відчуттів, а не форми чи ідеї, як це відбувається у хореографії інших напрямів, наприклад, танцю модерн.

© Тетяна Лобан, 2015

За свідченням дослідника джазового танцю Г. Гюнтера, потужний вплив на розвиток сучасного джазового танцю має традиційна культура Афро-Бразилії, Афро-Антилії, Республіки Куби, Ямайки, Республіки Гаїті і "чорний південь" США. Афро-джазовий танець поширений неграми з автентичної Африки, що історично склався та емігрував саме в США [11].

В американській балетній енциклопедії зазначено, що негри (чоловіки, жінки і навіть діти), шаркаючи ногами по землі чи грубій дерев'яній підлозі, могли досягти такої координації рухів, якій позаздрив би будь-який танцівник [1].

Одним із відомих хореографів джазового танцю став Луїджі. Теоретики хореографії називають його послом, піонером джазу, лікарем тіла, проте найчастіше – новатором. Історики танцю визначили його стиль, як класичний джаз, складний, витончений і навіть назвали "рідким вогнем". Система вправ, яку він створив для власної реабілітації після аварії, стала першою у світі завершеною технікою для вивчення джазового танцю. Талант і цілеспрямованість Луїджі дали йому можливість працювати у всіх сферах шоу-бізнесу – від Голлівудських мюзиклів до Бродвейських шоу; він став новим обличчям театрів водевілю. Професійний псевдонім "Луїджі" він здобув від Джона Келлі.

Потрапивши майже у фатальну автомобільну аварію у Лос-Анжелесі, він був приречений і лікарі не сподівалися на його видужання після перелому основи черепа та паралічу однієї сторони тіла. У глибокій комі внутрішній голос сказав Луїджі: "Ніколи не припиняй рухатися, хлопче. Якщо ти зупинишся – помреш". Нарешті лікарі сказали йому, що він ніколи не буде ходити. На що він відповів: "Я збираюся танцювати".

Самостійно Луїджі став збирати вправи та комбінації на розтягнення м'язів, які допомагали йому зрозуміти, що потрібно робити, аби контролювати тіло. Він навчився "завжди розміщувати тіло в правильній позиції", "відчувати себе із середини".

Після тривалих років спроб і помилок він достатньо відновив силу і рівновагу для того, щоб знову розпочати займатися у танцювальній студії Фалькон у Голівуді із вчителями Еді Джейн, Ральфом Фолкнером, Кармелітою Мараччі, Сем Мінтц і Мічо Іто. В інших студіях він брав уроки в Адольфа Больм, Едварда Кейтона, Селлі Уеллен і Луїс де Прон.

Через рік Луїджі помітив менеджер пошуку молодих талантів і запросив на відбір для участі у фільмі "В місті", де в головних ролях були Джин Келлі та Френк Сінатра. Все ще займаючись реабілітацією, він отримав роботу і розпочав свою 8-літню танцювальну кар'єру у понад 40 фільмах ("Американець в Парижі", "Енні з пістолетом", "Театральний фургон", "Біле Різдво"). Хореографи Джин Келлі та Роберт Алтон стали його наставниками. Хермес Пен, Юджин Лорінг, Нік Кестл, Майкл Кід брали активну участь у підготовці його до роботи разом з Фредом Естером, Доріс Дей, Джуді Гарланд, Бінг Кросбі, Дональд Оконнор та Денні Кей.

Протягом тривалого періоду зйомок фільму, Луїджі продовжував робити свої вправи, щоб бути впевненим, що його тіло залишається гнучким. Незабаром до нього почали приєднуватися танцівники. Роберт Алтон підбадьорив Луїджі словами "у тебе чудовий стиль, ти повинен навчити його інших". І Луїджі розпочав заняття у "джаз-класі" у Лос Анжелесі у 1951 році. Він продовжував уроки і під час зйомок у фільмах, грав у театрі, телевізійних естрадних шоу ("The Colgate Comedy Hour", "The Red Skelton Show").

У 1956 році його запросили виступити у Бродвейському шоу Happy Hunting разом з Етел Мерман та Фернандо Ламас. Він танцював і був асистентом Апекс Ромео, Онна Уайт і Лі Скотт ще у трьох Бродвейських шоу перед тим, як присвятив себе розвитку власного танцювального стилю. Відкрив свою школу "Перший Всесвітній Джаз Центр". Хороший учитель знає, як застерегти себе від травм, вважав Луїджі. Він наголошував, як важливо правильно використовувати своє тіло, і говорив студентам: "використовуйте кожну можливість відчути те, що ви робите" [14].

У 1930–1940-х роках Кетрін Данхем та Перл Примус вразили сценічні американські площі своєю експресією. Це були дві жінки із місією, повною рішучості продовжувати традиції, розпочаті масою початківців та бажанням досліджувати їхню спадщину та підкреслювати здобутки цього надбання, їх складність та силу. Кожна із них трансформувала американську сцену.

Динамічні, проте різні, К. Данхем та П. Примус були посланцями нової хореографії. Данхем зачаровувала та вражала глядачів блискучими костюмами та енергійними постановками, які мали опору на етнографічному матеріалі, зібраному під час подорожей на Гаїті, Ямайку та Трінідад. Навіть назви постановок були дещо провокаційними – "Танго", "Тропіки", "Гарячий джаз". Для П. Примус був близький дух політичних провокацій – пристрасні, емоційні п'єси рухали її танець. Її роботи "Дивний фрукт" або "Блюз тяжкого часу" відображали дослідження американського Півдня. Пізні роботи відображали чисельні подорожі, показуючи складність й витонченість культури Півдня у контексті відновлення середовища американської провінції. Зусилля К. Данхем та П. Примус були спрямовані на створення концертного танцю, як форми мистецтва і співставлення сцени з політичною платформою. Їхні роботи були для них, "як бальзам на рани, нанесенні расовою дискримінацією".

Танцівниця, хореограф, антрополог та учитель Кетрін Данхем народилася в Чикаго у 1914 році й отримала звання магістра з антропології в університеті Чикаго, де навчалася разом із Р. Редфілдом й проводила фахові дослідження у Вест-Індійському дослідницькому центрі Північно-західного університету. Саме тоді отримала стипендію Розенвальда та Рокфеллера, завдяки чому змогла провести потужні дослідження на Карибах, наслідком яких став не лише неоціненний репертуар танців, але вражаючий перелік книг, включаючи "Танці Гаїті", "Подорож в Аккапонг", "Дотик цноти", "Острів одержимих", а також велика кількість статей у журналі "Есквайр" під псевдонімом К. Данн та в інших журналах. Проте основна заслуга Кетрін Данхем у сучасній хореографії – Тлумачний словник Африканських та Карибських стилів руху; гнучкий, рухливий торс та хребет, ізоляцію кінцівок та ідею поліритмічності руху. Будучи членом "Жіночого Наукового Братства Честі" Чикагського університету та Королівського Лондонського суспільства антропологів, Данхем також отримала титул Шевальє – Legion d'Honneur et Merit of Haiti, де її вивчення культури та релігії Вуду визначило як Мамбо – найвищий ранг для жінки.

Метод танцю К. Данхем був унікальним, вона створила систему рухів та техніку для навчання цьому стилю. Техніка Кетрін Данхем складна – це еклектичне злиття рухів, які досліджували на Ямайці та Гаїті із балетом й танцем модерн, інтегровані у систему ізоляції частин тіла та синкопування, яке дає тілу виразний діапазон рухів.

Кетрін Данхем увірвалась на американську сцену в унікальний період для соціальної, політичної та культурної історії. Це був час пробудження культурної

активності, присвяченої дослідженням нової негритянської історії. Ця ера була човном ідей з міжнародним резонансом, що виник у негритянському русі. Рух формував концепції афро-американської особистості.

У 1933 році Кетрін Данхем дебютувала у Чикагській опері у постановці Рут Пейдж "La Guiablesse" і розпочала роботу з власною компанією та школою, що недовго існувала як Ballet Negre, де вона проявила себе у якості танцювального директора Негритянського департаменту Чикагського підрозділу Федерального театрального проекту.

У 1937 році її компанія з'явилася в межах історичних Негритянських танцювальних вечорів, де і відбулася прем'єра її вистави "Тропіки та гарячий джаз" у Бродвейському Віндзорському театрі 18 лютого 1940 року. Тріумфальний прем'єрний виступ перевтілився у 3-місячне турне та включив постановку декількох Бродвейських вистав, велику кількість закордонних турне та появу у Голлівудських фільмах – "Штормова погода" та "Хатина на небесах". Це свідчило про зростання не тільки її танцівників, але і глядачів.

Отже, створення школи техніки К. Данхем припадає на 1945 рік, там танцівники вивчали антропологію, соціологію, філософію та мови так само, як і степ, балет, фольк, гру на примітивних ударних інструментах, кінетику та фізичний тренінг для акторів – алегорію на мету місії К. Данхем, як вона її бачила. Поява школи потужно вплинула на танцівників, які продовжували робити свій внесок у хореографію та інші види сценічного мистецтва.

Ознайомлення П. Примус із танцем відбулося у період навчання у медичному Хантер Коледжі. Приєднавшись до танцювальної групи Молодіжного Самоуправління, вона знайшла власний шлях до створення танцювальної студії – New Dance Group Studio.

У своїй танцювальній студії П. Примус скеровувала студентів на те, що їхнє мистецтво було не естетичною розвагою, а величною місією. Колишній танцівник компанії Елвіна Ейлі та викладач Дорен Річардсон говорили в інтерв'ю журналу "Free To Dance", що для кожного, хто займався у цій школі в 50-х роках, було зрозуміло, що у той час, коли можливості для чорного виконавця танцю модерн дорівнювали нулю, у "New Dance Group" колір шкіри не був візуальною перешкодою. "У цій компанії завжди була дуже комфортна ситуація, ти, ніколи не відчував якого кольору твоя шкіра. Головним тут був танець, і якщо з цим у тебе було все гаразд, то в тебе було все абсолютно природно у спілкуванні один з одним" [13].

У 1943 році П. Примус вийшла на американську сцену із дебютом у концерті переможців відбору YMHA з номером, який уможливив роботу в Нью-Йорк Кафе, театрі Беласко та запрошенням в Чиказьку Оперу у виставу Рут Пейдж "Імператор Джонс". Один із виступів П. Примус також привернув увагу адміністраторів товариства Розенвальда, які вирішили нагородити її стипендією, що дала можливість фінансувати 18-місячну мандрівку для дослідження танців на Африканському Золотому березі, в Анголі, Камеруні, Ліберії, Синегалі та Бельгійському Конго. Ця подорож дала поштовх її хореографічним експериментам та проклала шлях поколінням афро-американських танцівників. П. Примус дотримувалася унікальної позиції більше як учасник, аніж сторонній спостерігач культури, яку вона вивчала та пропагувала.

У 1944 році, коли П. Примус представила виставу "Дивний фрукт" у театрі Баласко, навколо неї не було компанії танцівників, ані музики, щоб створити хоча

б якесь поле для її присутності – нічого, окрім простору сцени і чоловічого голосу, який читав поему Л. Алена.

Жахлива та вбита горем П. Примус, тіло якої зображало великий знак питання, звивалася у напрямку невидимих видінь. Прагнучи збагнути незбагненне, вона різко падала на землю і качалася по сцені із однієї частини в іншу, знемагаючи від болю, начебто у пеклі. Цей танець потужного соціального протесту був не схожий на жоден танець будь-коли створений людиною, проте це був не єдиний хореографічний номер такого типу. У танцях "Блюз тяжких часів", "Ринок рабів", "Негр говорить про річки" та інших "танцях протестах", П. Примус розширила емоційний діапазон афро-американських танцівників, представляючи американській публіці пристрасть, жагу та силу африканської культури.

У 1954 році на американській сцені зі своєю партнеркою Кармен де Лавалад (Carmen De Lavallade для участі в Бродвейскій виставі "Будинок Квітів" з'являється визначний хореограф-інтерпретатор Елвін Ейлі. Виступи і навчання у видатних хореографів й танцівників Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman та Karel Shook спонукало Елвіна Ейлі до створення своєї власної танцювально-театральної компанії. Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) відбулася як репертуарна компанія у складі семи танцівників, які присвятили свою діяльність, як сучасній танцювальній класиці, так і новим роботам, створеним Елвіном Ейлі та іншими молодими хореографами. Схвальні відгуки критиків про перші концерти компанії у 1958–1960 роках засвідчили початок нової ери у танцювальних виступах, присвячених афро-американскій тематиці.

Дія "Blues Suite" (1958) відбувається навколо дешевого бару, існування якого сповнене відчаю та ейфорії життя на межі бідності Півдня Америки. Театралізований та легкий для сприйняття танець містив фрагменти соціального танцю початку XX століття, танцювальну техніку Хортона, техніку джаз-танцю Джека Коула й балетні підтримки. Прем'єрне виконання "Revelations" (1960) прославило танцювальну компанію Елвіна Ейлі, як першого інтерпретатора афро-американського досвіду. Взявши за музичну основу серію вибраних спірічуелс та госпелс, оброблених Brother John Sellers, "Revelations" відтворювала серію негритянських народних звичаїв, включаючи багату скульптурними образами групову молитву ("I've Been Buked"), церемонію ритуального хрещення ("Wade in the Water"), момент причастя ("I Wanna Be Ready"), дует довіри та підтримки для священика та прихожанина ("Fix Me, Jesus"), а також фінал – спів Євангеліє ("Rocka My Soul in the Bosom of Abraham").

У 1970 році хореограф створив балет "The River" для American Ballet Theatre. Поставлений за оригінальним сценарієм Д. Эллінгтона, цей балет, підняв рівень театрального джаз-танцю та балетної техніки. А у 1971 році Е. Ейлі створив постановку для рок-опери Леонард Бернстайна "Mass", якою було відкрито концерту залу Kennedy Center у Вашингтоні. Хореографічні постановки Елвіна Ейлі (близько 50 танців) розподілилися між його компанією, American Ballet Theater, the Joffrey Ballet, the Paris Opera Ballet, the London Festival Ballet, та the Royal Danish Ballet.

Серед його чисельних нагород – почесний ступінь доктора мистецтв від Princeton University, Bard College, Adelphi University, та Cedar Crest College; медаль за укріплення миру від United Nations та NAACP Spingarn Medal 1976 року. У 1988 році Елвін Ейлі відзначив президент""США за досягнення в мистецтві.

Від початку свого розвитку компанія Елвіна Ейлі проводила чимало часу показуючи свої постановки величезній кількості людей, які ніколи не бачили

танцювальних перфомансів. Ця гігантська афро-американська аудиторія являла суттєве джерело підтримки для підприємства Елвіна Ейлі. Вона створила міжнародну репутацію, завдячуючи серії концертних турів, починаючи з 1962 року у країнах Південно-Східної Азії та Австралії. Спонсором компанії був International Exchange Program під керівництвом адміністрації Кеннеді. Цей тур став взірцем закордонних виступів колективу. Після цього був тур у Ріо-де-Жанейро (1963), европейський тур (1964), включаючи Лондон, Гамбург, Париж, запрошення на міжнародний фестиваль "чорного" мистецтва в Сенегалі (1966), візит до Ізраїлю (1967), тур по дев'яти країнах Африки у 1967 році, проспонсорований держдепартаментом США.

У 1970 році компанія стала першою американською modern dance company, яка гастролювала в СРСР. З 1970 року тури компанії стали послом доброї волі для усього світу. Високу оцінку отримала компанія узявши участь в International Dance Festival в Парижі (1970), у своєму другому далекосхідному турі (1977), а також Бразильському турі 1978 року.

До 1989 року з компанією ознайомилися 15 млн глядачів у світі. А 1976 року, визнавши досягнення композитора Дюка Елінгтона, компанія Елвіна Ейлі створила 15 постановок на його музику.

Важливою для компанії була робота з хореографами Donald McKayle's "Rainbow Round My Shoulder" (1959), Talley Beatty's "The Road of the Phoebe Snow" (1959), Anna Sokolow's "Rooms" (1965), Louis Johnson's "Lament" (1965), Geoffrey Holder's "Prodigal Prince" (1967), Ulysses Dove's "Vespers" (1986), Judith Jamison's Forgotten Time (1989), та Donald Byrd's "Dance at the Gym" (1991), а також роботи таких відомих хореографів, як Ted Shawn, Pearl Primus, Katherine Dunham, Joyce Trisler та Lester Horton.

Елвін Ейлі підтримував танцівників в індивідуальному наповнені та емоційному вираженні, яке давало зірок танцю першої величини в Американському сучасному танці. Наповнений енергетикою Judith Jamison вистава "CRY" показала зв'язок між танцюючим тілом та досвідом життя чорної жінки в Америці. Створений у 1971 році як подарунок до дня народження матері Елвіна Ейлі – "Lula Cooper", ця вистава пройшла з великим успіхом, показаним декількома танцівниками, особливо Donna Wood, Renee Robinson, Sara Yarborough та Nasha Thomas. У 1972 році Елвін Ейлі створив соло "Love Songs" для танцівника Dudley Williams. Танцівник Gary DeLoatch, ""будучи солістом трупи, вніс у ""роботу яскраву виразність, особливо у ролі Charlie Parker у виставі "For Bird – With Love" (1984).

Чимало талановитих танцівників вийшли з компанії Елвіна Ейлі (Marilyn Banks, Hope Clarke, Carmen DeLavallade, George Faison, Miguel Godreau, Dana Hash, Linda Kent, Desmond Richardson, Kelvin Rotardier, Elizabeth Roxas, Clive Thompson, James Truitte, Andre Tyson та Sylvia Waters).

У 1969 році Елвіном Ейлі створена Alvin Ailey American Dance Center School для навчання студентів історії мистецтва балету та сучасного танцю. Курси, які пропонували, охоплювали техніку та історію танцю, музику для танцівників, танцювальну композицію й театральний дизайн.

У 1974 році Sylvia Waters створений Alvin Ailey Repertory Ensemble – професійний танцювальний колектив, задуманий як міст між навчанням у танцювальній школі і практичною роботою у професійних танцювальних компаніях.

У 1989 році Dance Foundation Inc., організація, що була наставником AAADT та Ailey School ініціювала програму Ailey Camps, спрямовану на "підвищення самооцінки, креативної виразності та навичок критичного мислення в танці". Успіх цієї програми в Канзас-сіті, мав своє продовження в Нью-Йорку (1990) та Балтиморі (1992). Елвін Ейлі створив свою компанію, для того аби представляти таланти своїх афро-американських колег, хоча компанія ніколи не складалася ексклюзивно із чорних танцівників.

Елвін Ейлі завершив танцювати у 1965 році та сповільнив хореографічну роботу у 1970 році, щоб присвятити себе адміністративній та фінансовій діяльності. Після його смерті, Джудіт Джеймісон (Judith Jamison) була призначена художнім керівником компанії, працюючи у контакті з репетитором, що тривалий час працював у компанії Masazumi Chaya. У 1992 році компанія впоралася з економічними труднощами завдяки активній діяльності Dance Foundation Inc.

Отже, спадщина Елвіна Ейлі для танцювального світу полягає у можливості вільного вибору між балетом, джазовим танцем та соціальним танцем, для максимального вираження внутрішнього світу людини через рух. Світ визнав артистичність Луїджі, нагородивши його багатьма преміями і запросивши вести майстер-класи в Північній та Південній Америці, Англії, Франції, Венгрії, Італії, Японії. Він викладав на факультетах Балетної Школи Харкнесс, Вищої Школи Візуального Мистецтва, Метрополітан Опера Хаус і у Балетній школі Джофрі. Його метод навчання вивчають не тільки завдякиньому, але і його студентам в школах і коледжах у всьому світі.

Історик танцю Лінн Фаулі Емері стверджувала, що "Данхем відкрила сцену Американського театру для важливих артистичних виступів чорних танцівників, а Примус через танець відкрила значення гідності, правдивості, силу і красу тим, хто має африканське походження". Дійсно, не можна переоцінити внесок П. Примус та К. Данхем: вони разом вимостили шлях наступним поколінням [12].

Аналізуючи внесок митців джазового танцю в сучасне хореографічне мистецтво, танцівник, хореограф та балетмейстер отримують можливість детально вивчати їхню методологічну базу, розуміти нові підходи в галузі танцю та відстежувати творчі концепції в хореографії, що значно сприяє якісному розвитку вітчизняної сучасної хореографії загалом.

Список використаної літератури

1. Американская балетная энциклопедия. – Нью Йорк, 1949. – 926 с.

2. *Горват И.* Основы джазовой итерпретации / И. Горват, И. Вассербергер. – К. : Музична Украина, 1984. – 234 с.

3. Дени Г. Все танцы / Г. Дени, Л. Дассвиль. – К. : Музична Украина, 1983. – 342 с.

4. Детская энциклопедия. Т. 12. Искусство. – М. : Педагогика. – М.: 1977. – 575 с.

5. Музыкальная энциклопедия: в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – 958 с.

6. *Никитин Ю. В.* Модерн – джаз. История. Методика. Практика / Ю. В. Никитин. – М., 2000. – 440 с.

7. *Симоненко В.* Мелодии джаза / В. Симоненко. – К. : Музична Україна, 1984. – 306 с.

8. Танцювальні ритми. [Хрестоматія]. – К. : Музична Україна, 1972. – 458 с.
9. Художня культура світу: Африканський культурний регіон : навчальний посібник] / Н. Є. Миропольська, Є. В. Бєлкіна, Л. М. Масол та ін.; за ред. Н. Є. иропольської. – К. : Вища школа, 2003. – 191 с.
10. *Шереметьевская Н*. Прогулка в ритмах степа / Н. Шереметьевская. – М. : Печатное дело, 1996. – 387 с.
11. *Gunter G*. Jazz Dance / G. Gunter. – Berlin : Henschelverlang, 1982.
12. *Cayon D*. Modern- jazz dance / D. Cayon. – Palo Alto, 1971.
13. *Giordano G*. Antology of American Jazz / G. Giordano. – Evanston. 1978.
14. *Frich E*. Mett Metox "Jazz-dance" / E. Frich. – Weingarten, 1988.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE ROLE OF JAZZ DANCE MASTERS HERITAGE IN MODERN CHOREOGRAPHIC SPACE

Tetyana LOBAN

Department of choreography,
Rivne state humanitarian university,
str. Strutynska, 8/95, Rivne, Ukraine, 33003
tel.: (+38097) 6709470, e-mail: yuratanya@*bk.ru*

The article deals with the history of the jazz dance, main representatives and pioneers of the art movement, their creative heritage and achievements.

Nowadays we may observe the growing interest to the jazz dance, in this connection we are in need of more sources, historical documents, new system of research, investigation of all the information about prominent jazz dancers. Besides, we need new methods in theoretical and practical research; we deal with new aspects in evolution of choreographic art.

Jazz, as the art event, is the result of the art evolution, African tribal drum playing skills, rhythm and movements of African Americans (their musical outlets: church hymns, brass bands, spirituals and blues). Peculiarity of jazz dance is characterized by absolutely free movements of a dancer and the parts of his or her body horizontally and vertically in a scene space. Exactly jazz dance embodies all the emotions of a dancer; this is the dance of the emotions, but not forms or ideas, as it happens in choreography of another trends, for example jazz-modern.

To follow from the G. Gunter's investigation of jazz dance, the last was quite substantially influenced by traditional cultures of Afro-Brazilian, Afro-Antillean, Afro-Cuban, Jamaica, Haitian, «black south» of the USA.

It was mentioned in American ballet encyclopedia that negros (men, women even children) coordinated their moves so skillfully clicking their heels on the floor.

Among the real experts of jazz dance was Luigi (nickname), whose was known as the pioneer, doctor of body, ambassador of dance, but mostly – innovator. Historians detected his style as classical jazz complicated, skillful even «fluid fire».

The system of exercises he made for himself after road crash became the first in the world which was called completed technique for jazz dance studding. He was so talented person, he could work in different spheres of show-business – from Hollywood musicals up to Broadway

shows; he became a new face of musical comedy. He established his personal school «The First World Jazz Centre». Being a good teacher he always knew how to prevent himself form different traumas, and always said to his students «use every possibility to feel everything you do». His teachers were Eddy Jane, Ralf Falkner, Carmelita Maracci, Sam Mints and Micho Ito, Adolf Bolm, Edward Katon, Sally Wellen, Luise de Prone. Choreographers Gin Kelly, Robert Alton were his mentors during his 8- years and 40 movies period.

Another very dynamic but different dance makers – Katherine Dunham and Perl Prymus impressed American scenes by expression. These two women were ready to follow the traditions, underline the achievements, complication and force of jazz dance. Prymus made the diapason of emotions of afro-American dancers, showing American audience force, passion, emotions of African culture.

Methods of Dunham's dance was unique, she created a very special system of movements and technique to study the style. It was an eclectic confluence of movements, which were investigated in Jamaica and Haiti with ballet and dance modern, integrated in a system of isolation of parts of a body and syncope, which gives to a body a wide specter of movements. Dunham bursted into American culture in the period of social, cultural, political awakening of growing and development. She established a school in 1945 for studding anthropology, sociology, philosophy, and languages in the same portions as step, ballet, folk, percussive, kinetic physical training for the actors.

Alvin Ailey American Dance theatre happened as repertory of seven dancers, who dedicated their creativity to a modern dance classic and modern Alvin Ailey's interpretations. Complimentary honorable mentions about their first concerts companies in 1958-1960th showed the beginning of a new era in dancing, dedicated to Afro-American theme.

Alvin Ailey's heritage gives a possibility for free choice between ballet, jazz dance and social dance for a maximum expression of a human internal world by means of movements. He was awarded a lot of prizes, invited to show master-classes in South and North America, England, France, Hungary, Italy, Japan.

Through the analysis of jazz dancers' dues into modern choreographic art dancer, choreograph, ballet master get possibility to study their methodological base in details, to understand new approaches in the dance sphere, and to trace art conceptions in choreography to develop our national choreography in general.

Keywords: choreography, modern art, jazz dance, dance makers, emotions, syncope, African culture, Afro-American theme, eclectic confluence of movements.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 188–190
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 188–190

УДК 793.322.071.1:78.036.9 (73)

LUIGI – JAZZ DANCE PIONEER AND INNOVATOR: A PERSONAL REVIEW

Natalia CHAROVA

Philadelphia Performing Art: A String Theory Charter School
Vine Street campus, 1600 Vine Street, Philadelphia, P.A.19102
phone:(+1267)428-22-24, fax: (+1215)56-82-32
e-mail: ncharova@stringtheoryschools.org

This paper surveys Life and Work of Eugene Louis "Luigi" Faccuito, known as developer of the "classic jazz" dance style. This article discusses his dance technique. It focuses on Luigi method of jazz training.

Key words: modern choreography, USA choreography, Luigi, classic jazz dance, method of jazz training

On April 8th, 2015, the professional dance world lost a true innovator, and master teacher, Eugene Louis "Luigi" Faccuito. Known simply as "Luigi", he has been labeled by dancer writers and historians as "An Ambassador of Jazz", "The Pied Piper", "A Body Doctor", but mostly he is remembered as an innovator. Dance historians define Luigi's style as "classic jazz", sophisticated, elegant, liquid fire. Coming from strict classical ballet training at the Bolshoi Ballet Academy in Moscow, it was overwhelming to see the diversity of dance training offered in the United States. Public and private dance studios, Universities, all were teaching what was mysterious at first, "jazz". Later in my career, working with my favorite modern jazz teacher, Melissa Rector at the Koresh Dance Center, in Philadelphia, Pennsylvania, I was exposed to the "Luigi technique". Rector's modern jazz classes were always structured, comfortable, and very exciting. Curious I asked about her jazz training, how many styles of jazz there are, and where it all started. Melissa stood there quiet for a moment, and then said that the only method of jazz training she knows is Luigi.

Able to articulate about and discuss classical ballet training, I wanted to know all I could about Eugene Louis Faccuito, known to the dance world simply as "Luigi". Born March 20th, 1925 in Steubenville, Ohio, Luigi was the 8th of 11 children born to immigrant parents. Coached by his brother Tony, Luigi grew up winning talent shows with his singing, dancing and acrobatic tricks. After serving in the Army during World War II, Luigi came back to the U.S. and wanted a career in the movies. Luigi's strong connection to the world of classical ballet began when he took his first ballet class with Bronislava Nijinska. Sadly within two months of moving to Los Angeles, California, Luigi was in a near fatal car accident. Suffering from a basal scull fracture and paralysis on one side of his body, Luigi's doctors gave little hope he would recover. In a deep coma, it is said that an inner voice told Luigi to "Never stop moving kid, if you stop, you're dead….".

© Natalia Sharova, 2015

Upon waking from the coma told by doctors he'd never walk again, given his tenacious, stubborn nature, Luigi said "I'm going to dance".

What started out as Luigi on his own, developing a series of ballet-based exercises for his rehabilitation (the influence of having taking ballet classes with Bronislava Nijinksa present), evolved into the technique known today as "Luigi jazz". Determined to dance again, he created stretching exercises that helped him to regain control of his body, to do what Luigi called "lengthen and stretch the body without strain". He also focused on finding a way to stabilize himself, using the concept of pressing down on an invisible dance barre. After a year of rehabilitation Luigi regained strength and equilibrium and resumed dancing again. In 1949 he auditioned for the Metro-Goldwyn Mayer studio in Hollywood, California, where dancer/actor Gene Kelly became a friend and advocate. Impressed with Luigi's dancing, Kelly offered Luigi a job, despite his obvious facial paralysis. Luigi went on to have an 8 year career dancing in over 40 films, most notably "An American in Paris", "Singing in the Rain", and "White Christmas".

During long waiting periods on film sets Luigi continue to do the exercises he developed for his rehabilitation. Robert Alton, American dancer and choreographer, a major figure in dance choreography of Broadway and Hollywood musicals from the 1930s through to the early 1950's, and Gene Kelly encouraged Luigi to teach, ultimately becoming his mentors. Although Luigi's technique was developed as ballet based, the concept of epaulement was exceptionally useful for Hollywood dancers. To be an interesting dancer, one must have epaulement; it puts dancers on the right track for the next move, and contributes to making them look beautiful. For Luigi a key concept is to never stop moving even when you strike a pose, the movement for needs to go on, through the fingertips, like the most beautiful port de bras extending beyond the final pose. After teaching his jazz based classes in Los Angeles, Luigi moved to New York City where he opened his own school "The First World Jazz Center". It was at his school in New York where Luigi codified and shared his dance method, which became know as "Luigi jazz". Luigi's method of jazz became the world's first standard technique for teaching jazz and musical theater dance exercises. Honored by dance organizations around the globe, Luigi has been featured in articles on dance and health in numerous countries. The warm-up book Luigi developed has been translated into numerous languages. It was Luigi who first developed the 5,6,7,8, counting which is used universally at the start of dance combinations. "Luigi jazz" attracts dancers from both the modern dance and ballet worlds. Twyla Tharp, Margo Sappington, Janie Parker, Valentina Kozlova, John Travolta, Liza Minnelli, and Ann Reinking, among many others, continue to be devotees and proponents of Luigi's jazz technique.

Luigi's style of jazz is described as grounded like modern dance, elegant like ballet, and crisp rhythmic movement, allowing practitioners the control to learn and master any piece of choreography with grace. In a one-one interview with Luigi in August of 2014, he told this author that the most important thing for a dancer is musicality. "A dancer needs to hear, feel, and see the music. To dance put your hand on your heart and listen to the sound of your soul" [1].Thanks to former student and Luigi Dance Company member, Dianna Folio and Luigi dance technique teacher, Francis Roach, I have priceless video of Luigi talking about his technique. A short documentary is planned that will help young students understand his history, and the evolution of his technique of jazz dance. Mr. Luigi, at the age of 90, died at home in New York, April 8th, 2015. The world lost a pioneer and true innovator, inspired by classical ballet to create a modern jazz technique that has as its

basis, being centered and lifted up. Francis Roach in an interview with Dance Magazine says "If you're placed, centered and lifting up there's an aliveness to the movement – a flow….Luigi's method is powerful, elegant, and natural." [2].

References

1. *Charova N.* Luigi, Jazz Dance Pioneer and Innovator, a Personal Review: interview with Eugene Louis Faccuito, Francis Roach, Diana Folio on July 31-August 1, 2014 / N. Charova, written by N. Charova.

2. *Dalzell J.* [Elektronik resourse] // Wikipedia: the free encyclopedia. – 2012. – Access mode : Technique: Francis Roach [Elektronik resourse] / J. Dalzell // Dance Teacher Magazine. – Access mode : http://www.dance-teacher.com/2012/01/technique-francis-roach

3. Eugene Louis Faccuito http://en.wikipedia.org/wiki/Eugene_Louis_Faccuito

4. Luigi: Eugene Louis Faccuito [Elektronik resourse] // Off Jazz Dance Center. – (Dancers Teachers + Choreographers). – Access mode : http://www.offjazz.com/luigi/luigi.htm

5. Luigi. Luigi's Jazz Warm Up: and introduction to jazz style & technique / Luigi, Lorraine Person Kriegel, Francis James Roach. – Pennington, N.J. : Princeton Book Co., 1997. – xxii, 181 p. : ill.

6. Luigi – The Man [Elektronik resourse] // Luigi's Jazz Centre. – Access mode : http://www.luigijazz.com/man.html

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ЛУЇДЖІ – ПІОНЕР І НОВАТОР ДЖАЗОВОГО ТАНЦЮ: ОСОБИСТИЙ ОГЛЯД

Наталія ШАРОВА

Відділення класичного танцю,
Школа Виконавчих Мистецтв м. Філадельфія,
Vine Street campus, 1600 Vine Street, Philadelphia, P.A. 19102
тел.:(+1267)428-22-24, факс: (+1215)56-82-32
e-mail: ncharova@stringtheoryschools.org

Подано огляд життєвого та творчого шляху творця класичного джаз-танцю Луїджи (Eugene Louis Faccuito). Розглянуто особливості танцювальної техніки Луїджи. Особливу увагу приділено методиці екзерсису для джаз-танцю.

Ключові слова: сучасна хореографія, хореографія США, Луїджи, джаз-танець, методика джазового екзерсису.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 191–200
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 191–200

О Б Р А З О Т В О Р Ч Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 75.071.1.046(=1:2:477.8)“15”

МАЙСТЕР ІКОН 1530-х років З ЦЕРКВИ АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА В ЖОГАТИНІ

Марія ГЕЛИТОВИЧ

Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького,
проспект Свободи, 20, 79008, Львів, Україна,
тел.: (032) 27-42-282; e-mail: nml_shept@tsp.lviv.ua

Розглянуто творчу спадщину одного з анонімних українських іконописців першої половини XVI століття, діяльність якого пов’язана з Лемківщиною. Уперше зроблено спробу систематизувати твори майстра, які є показовими зразками українського іконопису того періоду. Уточнено датування цих пам’яток. Простежено вплив маляра на молодше покоління іконописців, що працювали на цих теренах.

Ключові слова: майстер, ікона, дослідження.

Історію української ікони, особливо періоду її візантійського періоду (до кінця XVI століття), досі все ще доводиться реконструювати фрагментами. Одна з причин цього – недостатньо систематизований і досліджений наявний фактологічний матеріал, передусім самі твори. Зусиллями дослідників, які працюють у різних напрямах вивчення іконопису, недавно зроблено вагомі кроки на шляху цілеснішого відтворення його історичного розвитку. Багатий матеріал подають найновіші дослідження збірки пам’яток Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (НМЛ), над якими проведено комплекс реставраційних заходів та зроблено дендрохронологічні виміри. Це дало змогу систематизувати й атрибутувати певні групи ікон не лише за стилістичними характеристиками, а й на підставі техніко-технологічних досліджень, результатів радіо-вуглецевого аналізу деревини тощо.

Отож, зараз чіткіше вирисовується низка майстерень і майстрів, зокрема тих, які працювали у XVI столітті на теренах Лемківщини і Бойківщини. На підставі їхньої творчої спадщини, головно й складається уявлення про український іконопис того періоду.

У пропонованій розвідці маємо на меті доповнити вже існуючі напрацювання у дослідженні ікон одного з анонімних майстрів першої третини XVI століття. Його твори належать до оригінальних прикладів творчих інтерпретацій усталених зразків іконопису XVI століття. Оскільки більшість із них походять з церкви св. Архангела Михаїла у селі Жогатин (поблизу міста Бірчі, тепер територія Польщі), їх автора умовно можна назвати “майстер ікон 1530-х років з Жогатина”. Відома іконописна спадщина майстра налічує близько десяти творів. Частина їх належить колекції НМЛ, поодинокі ікони зберігаються у музеях Словаччини

© Марія Гелитович, 2015

й Польщі та у приватних колекціях. У НМЛ зберігається п'ять творів з церкви у Жогатині: "Спас Пантократор" [5], "Спас Нерукотворний" [3; 19] та ікони празникового ряду іконостаса: "Різдво Богородиці" [15, с. 380], "Стрітення" [11, табл. LXXIII; 15, іл. 470], "Воскресіння" [15, іл. 471; 21, № 93]. Їх привіз директор музею Іларіон Свєнціцький з експедицій Лемківщиною, у 1918 та 1923 роках. Можна дійти висновку, що усі вони входили до одного ансамблю. Про ще одну ікону з того ж празникового ряду – "Успіння Богородиці" [5, с. 106; 10, іл. 52; 14, с. 81], яка до Другої світової війни належала Духовній семінарії у Перемишлі, дізнаємося з фотографії[1]. Її теперішнє місцезнаходження невідоме. На фото експозиції музею Духовної семінарії бачимо розміщення цієї ікони серед інших експонатів, що дає уявлення про її розміри та підтверджує належність пам'ятки до празникового ряду іконостаса церкви в Жогатині [10, с. 70, іл. 51].

Дві ікони – "Спас Нерукотворний" незафіксованого місця походження з Народового музею у Кракові [24, kat. 5] та "Архангел Михаїл з діяннями" з церкви Архангела Михаїла у Новій Седлиці на Словаччині (Словацька національна галерея в Братиславі) [25, il. 22–25; 22, № 3], досі не приписували цьому майстрові. Йому ж гіпотетично могли належати й дві ікони з приватних колекцій "Розп'яття з пристоячими" з Самбірщини [17, с. 21] та "Богородиця Одигітрія з похвалою" з Вознесенської церкви на Рудниках (колись село Рудники) в Мостиськах [1, с. 340].

Якраз на творах "майстра ікон 1530-х років з Жогатина" добре простежуються ті основні зміни, що відбувалися в художньо-образній системі українського іконопису першої третини XVI століття, які влучно охарактеризувала Віра Свєнціцька: "Поступове зміщення естетичних наголосів під впливом змін соціальних умов та світогляду призводять до того, що вже на початку 16 ст. спостерігаємо багатозначуще явище – майже на всіх іконах обличчя явно пом'якшуються, прибирають лагіднішого виразу. В типажі щоразу більше з'являється народних рис. Поряд з тим у багатьох творах помітна увага до витонченості в колориті, вишуканості малюнка й силуету постатей. Ритміка зборок одягу, співучість ліній і легкий рух підсилюється не лише лінійною розробкою, а й пластикою бганок" [11, с. 18]. Серед декількох показових прикладів, дослідниця наводить ікону "Стрітення" з Жогатина [11, табл. LXXIII].

Досі ікони цього майстра розглядали розрізнено, як поодинокі зразки у дослідженні тих чи інших проблем українського мистецтва. Найбільше уваги дотепер звернено на ікону "Спас Нерукотворний" з Жогатина, у зв'язку з рідкісним варіантом іконографії – зі сценами історії створення образу (на жаль, дві нижні сценки тут обрізані). В українському іконописі відомо усього декілька подібних прикладів [3; 19]. Фрагмент від фігурного вирізу внизу ікони свідчить про те, що вона служила навершям царських врат. Як можна припускати на підставі уцілілих пам'яток, царські врата у XVI столітті щойно входили у практику намісного ряду українських іконостасів [18, с. 12–23], отож, не збережені жогатинські врата належали до їх ранніх зразків.

Лик Спаса на цій іконі репрезентує ті зміни, на які вказувала В. Свєнціцька. Він набуває "лагіднішого виразу". Обличчя світлої карнації, продовгуватого овалу з чіткими майстерно опрацьованими рисами. Подібний тип лику Христа зі світлим рудуватим волоссям буде поширеним в іконах Лемківщини і Бойківщини пізнішого часу – другої половини XVI століття. Їх майстри могли бути послідовниками майстра з Жогатина. "Народні риси" помітні у типажах, зображених у сценках клейм, які

[1] Фототека НМЛ (Фт-6439, світлина о. Володимира Куновського).

повторюються в інших сюжетних композиціях на іконах майстра. У них округлі щоки, низьке чоло, короткий ніс, маленькі пухкі вуста. На обличчя, волосся й одежі швидкими активними мазками нанесено білильні висвітлення. Дійство у сценках клейм цієї ікони доволі динамічне. Жвавість розмови між царем Абгаром і його слугою Ананією передана виразною жестикуляцією, так само, як у сцені розмови Ананії та Христа. Ангели не цілком традиційно тримають полотнище з Ликом Спаса: вони немов пригортають його до себе; зазвичай у таких композиціях ангели підтримують його за верхні кінці [15, с. 377].

Аналогією до ікони з Жогатина є "Спас Нерукотворний" з Народового музею у Кракові. Майстер повторює той самий тип лику Христа, з аналогічним способом моделювання носа, очей, уст; подібно спірально закручені пасма волосся, такий самий уклад полотнища – п'ятьма неглибокими складками з ідентичним смугастим декором. Оскільки ця ікона з боків обрізана, можна припустити, первісно вона також мала сюжетні композиції. Польська дослідниця Яніна Клосінська датувала її кінцем XVI століття і вважала пізнішим наслідуванням жогатинської, виконаної у тому самому середовищі (майстерні) [24, s. 80–81]. Порівняння обох ікон переконує нас у їх спільному авторстві.

Уперше повніше творчість майстра ікон з Жогатина представлена у контексті найновіших досліджень ікони "Спас Пантократор" у зв'язку зі закінченням її довготривалої реставрації та проведенням у 2006 році дендрохронологічного аналізу дошки[2]. Запропонований у результаті цього дослідження рік зрізу деревини – 1527-й, вважаємо за цілком прийнятне датування цих пам'яток початком 30-х років XVI століття. Уточнення дати у цьому випадку має важливе значення, оскільки існують суттєві розбіжності у датуванні ікон названої групи (воно окреслюється другою половиною XV – другою чвертю XVI століть [14, с. 81; 15, с. 384]).

У "Спасі Пантократорі" повторений той самий тип лику Христа, що й у "Спасі Нерукотворному". Ікона представляє інтерес також з огляду на порівняно невелику кількість збережених українських ікон "Спаса в ріст". Ці ікони вже були темою окремих розвідок. Зауважимо лише, що ікона з Жогатина представляє один із найбільш довершених мистецьких зразків цієї теми. Можна тільки шкодувати за значними втратами живописної поверхні твору. Майстерність маляра виявляється не лише в зображенні лику, а й у моделюванні блакитного гіматію; його густі дрібні складки надають динаміки постаті й творять контраст до спокійного виразу обличчя. Подібні вирішення блакитних драперій спостерігаємо також на інших іконах цього майстра.

Особливий інтерес у жогатинському комплексі викликають ікони ряду празників, у центрі якого, враховуючи розміри, розміщувався "Спас Нерукотворний". Празникові ікони як елемент іконостасу з'являються у період його переростання у багатоярусну структуру, тож слугують цінним фактажем у вивченні історії формування іконостасних конструкцій, зокрема, для дослідження найдавніших українських празникових рядів – визначення часу його формування, тематичного й кількісного складу. Празники з Жогатина належать до найдавніших уцілілих празникових циклів, тому уточнення їх датування, досі вважали пам'ятками кінця

[2] Дендрохронологічний аналіз проводили дослідники відділу геології, геофізики й охорони середовища Академії гірничо-гутнічої ім. Станіслава Сташиця у Кракові під керівництвом професора Марека Кремпця. Цей метод полягає у визначенні віку деревини на підставі аналізу торця дошки за шкалою річних кілець стовбура дерева.

XV – початку XVI століть, особливо важливі. У першій половині XVI століття празникові цикли представляють також ікони з церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Вільчу [13, іл. 128, 137] та з церкви Покрову Пресвятої Богородиці у Поляні [4, іл. 50–55]. Усі вони показують, що у тому часі празники були порівняно великих розмірів, а приклад іконостаса з Поляни подає однакову висоту ікон празникового ряду і ряду моління.

Як зауважив Патріарх Димитрій, присутність у складі жогатинських празників богородичних сюжетів ("Різдво Богородиці"), яких не було у найдавніших празникових циклах, вказує на те, що ці празники належать до остаточно сформованого святкового ряду із дванадцятьма сюжетами [15, с. 384].

Серед цих празників окремої уваги заслуговує ікона "Воскресіння" (в іконографічному варіанті "Зішестя в ад"), відома нам з репродукції, оскільки 1984 року пам'ятка була викрадена з музейних запасників; теперішнє її місце знаходження точно невідоме. Експресія і динаміка, властива усім жогатинським празникам тут виявлена особливо виразно. Спаситель показаний крокуючим управо, до Адама, зображеного до колін у саркофазі; за ним стоїть Єва та група чоловіків різного віку. Ліворуч, теж у саркофазі – цар Давид, за саркофагом – Соломон, Іван Предтеча та двоє чоловіків.

Формальне мистецьке вирішення цієї іконографії підпорядковане її богословському змісту – тріумфу перемоги Христа та визволення людства від тенет смерті. Руки Христа і прародичів творять змістовий центр композиції. Тлом для постаті Спасителя є велика зелена мандола з густим "гострим" золотистим промінням. Оригінально стилізовані стрімкі високі, порослі кущиками рослин гори-скелі (так звані "лещадки"). Далекі від реальних форми гір та активне світло на їх уступах передають містичність дійства. Важливий чинник у творенні образів цих ікон, й зокрема ікони "Воскресіння" – кольорові та світлові акценти й контрасти від червоного до насиченого темно-зеленого.

Не менш динамічною є композиція "Різдва Богородиці". Коричневі площини архітектурного стафажу створюють тло для кіноварних акцентів, кладених локальними плямами, та світлих блакитних з активними стилізованими білильними висвітленнями.

У "Стрітенні" значне місце займає архітектура. Нагромадження її фантастичних форм контрастує зі спокійною врівноваженою сценою зустрічі Симеона й Анни з малим Спасителем, якого принесли до храму Марія і Йосиф.

Чи не найбільш "новаторською" іконою майстра є його "Архангел Михаїл з діяннями". Тут привертають увагу не тільки сміливі, динамічні сценки "діянь", а й не менш експресивна постать Архангела в середнику. Іконописець немов експериментує з кольоровими площинами, щедро насичуючи їх висвітленнями, кладеними енергійними широкими мазками. Яскраві червоні й блакитні барви звучать особливо дзвінко завдяки темним брунатним площинам (крила, панцир, волосся ангела). Дивує легкість, з якою працює майстер, віртуозне нанесення рисунка й кольорових площин. Це, мабуть, одне з найбільш "авангардних" мистецьких вирішень цієї теми в українській іконі першої половини XVI століття.

Дві ікони з приватних колекцій близькі до розглянутих художньо-образним вирішенням, однак, для точнішої атрибуції потребують детальнішого аналізу. Своєрідне мистецьке розв'язання демонструє "Розп'яття з пристоячими", що належить до прикладів найдавніших збережених українських ікон цієї тематики.

Колористика відзначається насиченістю барв з домінуванням червоних та зелених. Червоне тло передає містичне світло; його підсилюють контрасти світлих білих та сіро-блакитних площин з червоними і зеленими та глибокі, майже чорні тіні, що моделюють бганки одеж, а подекуди широкою смугою окреслюють силуети фігур.

Твори анонімного "майстра ікон 1530-х років з Жогатина" належать до показових зразків мистецького професійного письма першої половини XVI століття та є такими, що наглядно ілюструють тогочасні мистецькі процеси. Майстер належить до когорти іконописців, відомих не за поодинокими пам'ятками, а до тих, чия творча спадщина налічує до десятка творів і може бути реконструйована повніше. (Від середини XVI століття приблизно стільки ж ікон мають перші "підписні" майстри Олексій і Дмитрій [13, іл. 205–208; 213–218]).

З церкви у Жогатині походять ікони й давнішого часу – другої половини – кінця XV століття [20]. Стилістикою вони пов'язуються з колом "майстра ікон з Ванівки і Здвиженя" [16]. Кінцем XV – початком XVI століть датують жогатинські ікони "Моління" ("Триморфон") [13, іл. 51], "Св. Юрій Змієборець" [13, іл. 134], "Страсті Христові" [6]. Усі вони представляють інтерес у стилістично-образному вирішенні, хоча й різні за манерою письма. Враховуючи художньо-образні характеристики, "майстер ікон 1530-х років з Жогатина" продовжував традиції місцевих іконописців. Водночас, можна припустити, що він мав вплив і на молодше покоління малярів, зокрема, на автора ікон з Угерець і Дальови [12]. Манера письма останнього більш графічна, у нього твердіший контур. Проте зв'язки між майстрами очевидні як в іконографії, так і в характері типажу. Це свідчить про існування на цих теренах іконописної майстерні, у якій працювало щонайменше три покоління малярів.

Іконописну спадщину Бойківщини і Лемківщини прийнято пов'язувати з перемишльським малярським осередком, який вимальовується таким за найбільшою кількістю письмових документальних згадок про тогочасних майстрів [2]. Гадаємо, нові дослідження внесуть доповнення і корективи у висвітлення українського іконопису того періоду.

Список використаної літератури

1. *Александрович В*. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія / Володимир Александрович. – Львів, 2010. – 468 с.

2. *Александрович В*. Українське малярство в Перемишлі XIII – початку XVII ст.: головні проблеми історії / В. Александрович // Перемишль і Перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством імені Т. Шевченка в Польщі 24–25 червня 1994 року у Перемишлі. – Перемишль ; Львів, 1996. – С. 38–52.

3. *Біскупський Р*. Українські ікони XVI століття з Нерукотворним образом та сценами історії його явлення / Ромуальд Біскупський // Пам'ятки України. Історія та культура. – 2011. – № 1–2. Січень–червень. – С. 30–45.

4. *Гелитович М*. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2010. – 240 с.

5. *Гелитович М*. "Спас Пантократор" з Жогатина. Проблеми атрибуції / Марія Гелитович // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – № 5 (10). – Львів, 2007. – С. 102–106.

6. *Гелитович М.* “Страсті Господні” з Жогатина / Марія Гелитович // Пам’ятки України : історія та культура. Науковий часопис. – 2008. – № 2. – С. 64–67.

7. *Гелитович М.* Уточнення датування деяких пам’яток іконопису XVI ст. у світлі найновіших досліджень / Марія Гелитович // Вісник Львівського університету. – Львів, 2007. – С. 114–118. – (Серія мистецтвознавство; вип. 7).

8. *Канарська-Луцан О.* Ікона “Спас Нерукотворний” із збірки Володимиро-Волинського історичного музею / О. Канарська-Луцан // Бюлетень. Інформаційний випуск. Львівський філіал ННДРЦ України. – Львів, 2008. – № 1 (10). – С. 52–61.

9. *Канарська-Луцан О.* Дослідження іконографії “Спас Нерукотворний” на прикладі однойменної пам’ятки із збірки Володимиро-Волинського історичного музею / О. Канарська-Луцан // Ікона “Спас Нерукотворний”. Поч. XVI ст. Володимир-Волинський історичний музей. – Львів, 2010. – С. 25–36.

10. *Куновський З.* Погляд у минуле. Світлини о. Володимира Куновського / Зиновій Куновський, Василь Слободян. – Львів, 2008. – 88 с.

11. *Логвин Г.* Український середньовічний живопис : [альбом] / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свєнціцька. – К. : Мистецтво, 1976. – 27 с. текст. : с. з іл. не нумеровані.

12. *Маркович К.* Іконописна творчість лемківського майстра середини XVI ст., автора ікони Богородиці з похвалою з Угерець / К. Маркович // Апологет. Богословський збірник Львівської Духовної Академії. – № 1–4 (16–19). – 2009. – С. 79–86.

13. *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть / Л. Міляєва, М. Гелитович. – К., 2007. – 528 с.

14. *Павличко Я.* Знищено і забуто : музей греко-католицької Духовної семінарії у Перемишлі / Ярослава Павличко // Пам’ятки України. Історія та культура. – 2011. – № 1–2. Січень–червень. – С. 80–89.

15. *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV ст. / Патріарх Димитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 508 с.

16. *Свєнцицкая В. И.* Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвыжень / В. И. Свенцицкая // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М. : Наука, 1977. – С. 273–290.

17. Українське мистецтво XV–XX століть з приватних збірок / упоряд. Т. Лозинський. – К. : Оранта, 2007. – 150 с.

18. Царські врата українських іконостасів : альбом / упоряд. Юрій Юркевич. – Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ. – 2012. – 386 с. – (Серія “Українське народне мистецтво”).

19. *Biskupski R.* Szesnastowiezcne ukraińskie ikony Mandylionu ze scenami pszestawiającymi Jego cudowne powstanie / R. Biskupski // Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. – Kraków : Collegium Columbinum, 2009. – S. 33–68.

20. *Grządzsela R.* Twórczość malarza ikon z Żohatyna / R. Grządziela // Folia Historiae Artium. – 1974. – T. X. – S. 51–80.

21. Gouden Licht: Meesterwerken der Ikonenkunst. – Gent. – [1988].

22. Ikony 16–18 století na Slovensku. Národni galerie v Praze. Slovenská národni galerie v Bratislavě. [Národni galerie v Praze – Jiřský klášter Listopad 1984 – leden 1985. Slovenská národni galerie v Bratislavě. Ŭnor-březen 1985].

23. *Jarema W.* Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu / W. Jarema // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – № 16. – S. 22–32.

24. *Kłosińska J.* Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie : Katalogi zbiorów / Janina Kłosińska. – Tom I. – Kraków, 1973. – 316 s.

25. *Tkáč Š.* Ikony zo 16–19 storocia na Severovýchodnom Slovensku / Š. Tkáč. – Bratislava : Tatran, 1980. – 280 s.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

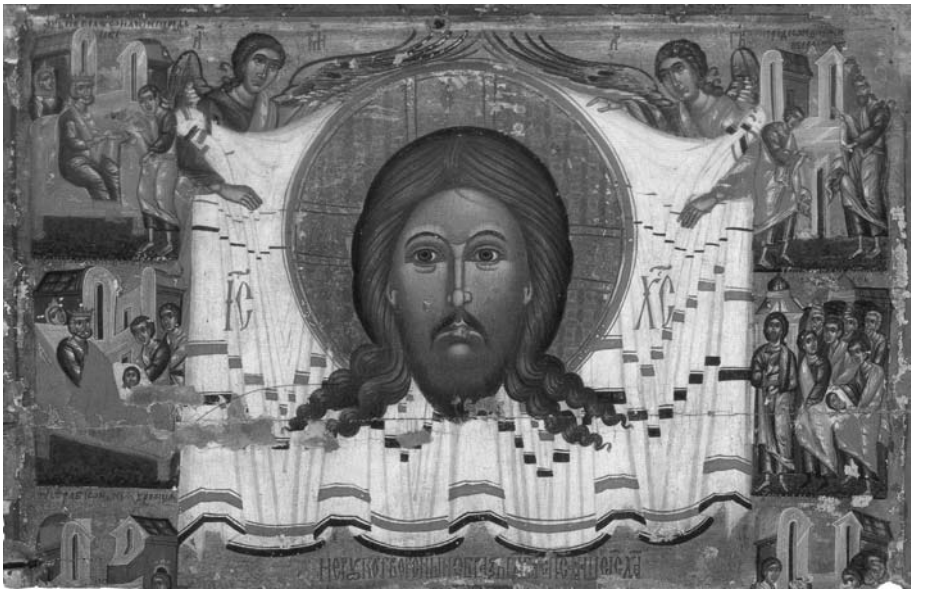
The MASTER of ICONS 1530"s FROM THE ARCHANGEL MICHAEL CHURCH IN ZHOGATYN

Maria HELYTOVYCH

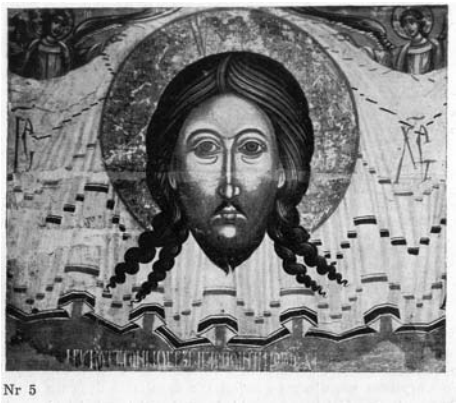
The Andrey Sheptycky Nacional Muzeum in Lviv,
Svoboda Avenue, 20, Lviv, Ukraine, 79008,
tel.: (032) 27-42-282; e-mail: nml_shept@tsp.lviv.ua

The article deals with artistic heritage of one of the anonymous Ukrainian painters from the first half of 16th century. His activities mostly connected with Lemko area. For the first time we attempt to systematize the works of anonymous artist. His works are outstanding examples of Ukrainian iconography of that period. We clarified the attribution of these monuments and traced influence on the younger generation of painters who worked on these lands.

Keywords: artist, icon, research.



Спас Нерукотворний, 1530-ті роки. Жогатин

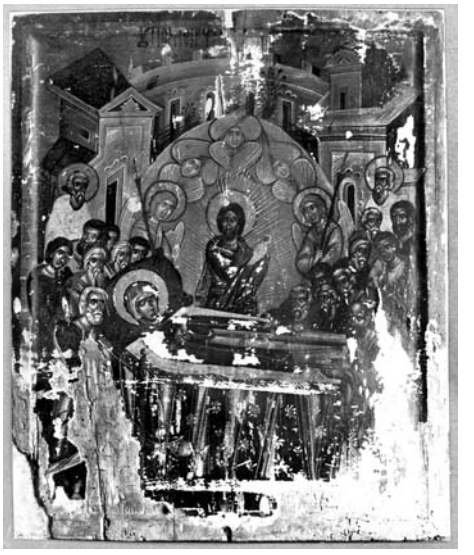


Спас Нерукотворний, 1530-ті роки.
Походження невідоме

Спас Пантократор (фрагмент)

Спас Пантократор, 1530-ті роки.
Жогатин

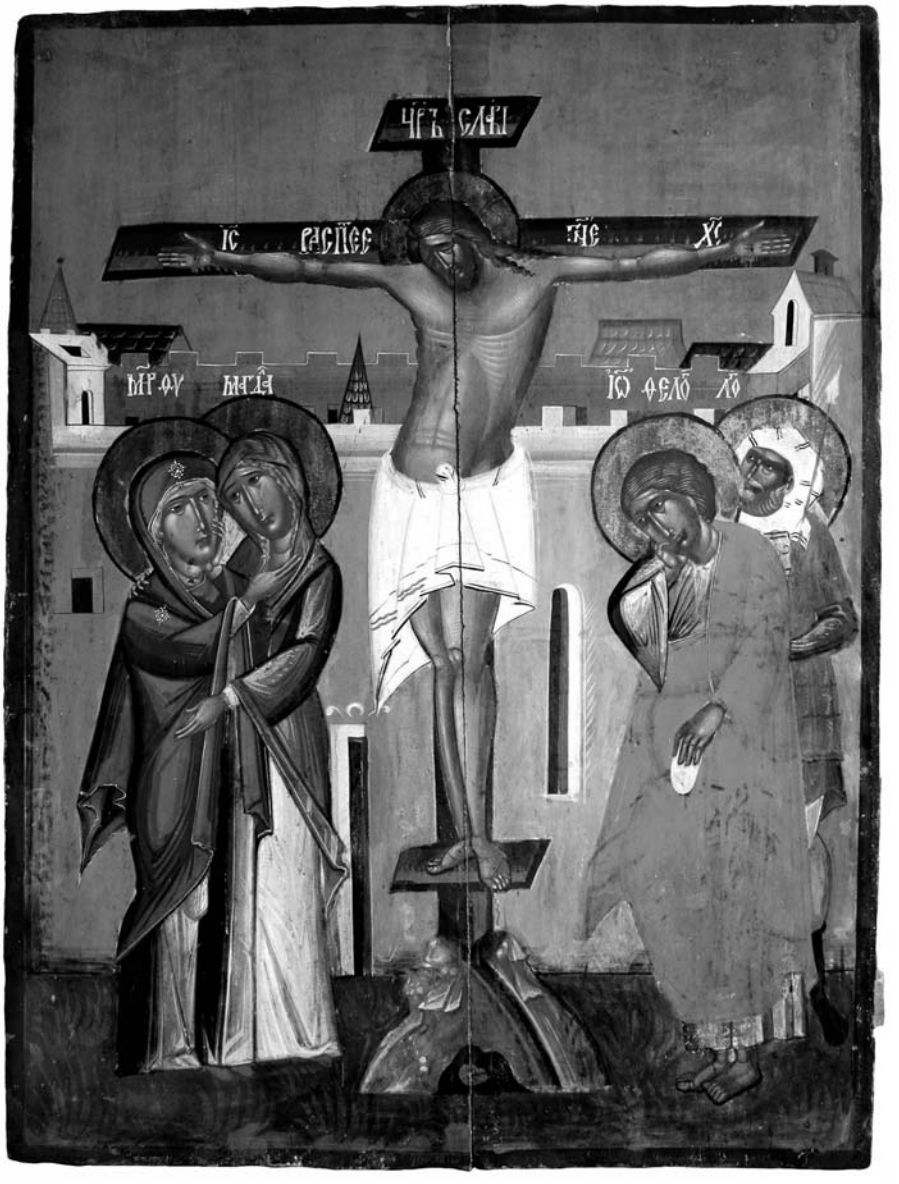
Воскресіння, 1530-ті роки.
Жогатин



Успіння Богородиці, 1530-ті роки.
Жогатин (?)

Різдво Богородиці, 1530-ті роки.
Жогатин

Стрітення, 1530-ті рр.
Жогатин



Розп’яття з при стоячими, 1530-ті роки.
Самбірщина

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 201–208
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 201–208

УДК 7.071.1(477)(092)“18”

КОРНИЛО РОМАНОВСЬКИЙ: СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ

Лариса КУПЧИНСЬКА

Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника,
вул. В. Стефаника, 2, Львів, Україна, 79000,
тел. (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com

Статтю присвячено життю і творчості Корнила Романовського, забутого в історії української культури художника, фотографа і публіциста XIX століття. У ній наведено маловідомі факти його біографії, частково висвітлено місце і роль передусім у розвитку церковного малярства на західноукраїнських землях, а також внесок у формування мистецької школи з яскравим національним характером.

Ключові слова: Корнило Романовський, живопис, фотографії, публікації, мистецька школа, традиція, нові тенденції.

Корнило Романовський належить до маловивчених постатей українського народу. Його ім’я неодноразово згадувалося на сторінках українських періодичних видань XIX століття. Громадськість, ставлячи його в один ряд з Корнилом Устияновичем і Теофілом Копистинським, у 1860–1880-х рр. називала кращим живописцем західноукраїнських земель. Велику увагу приділяла його внеску в формування української школи фотографії. Активно обговорювала публіцистичні праці митця.

Невдовзі про К. Романовського забули. У своїх працях його не згадували навіть ґрунтовні дослідники українського мистецтва XIX століття. Про нього немає інформації у довідковій літературі. Це ще раз підтверджує актуальність повернення в історію української культури факту творчості одного з провідних її діячів.

Корнило Романовський народився близько 1819 року у Надвірній (тепер – районний центр Івано-Франківської області). Початкову мистецьку освіту здобув у свого брата Йосипа й отримані навики реалізував вже в 1837 році, коли почав малювати ікони для парафіяльних церков Гуцульщини. Невдовзі виїхав в Угорщину, де працював, щоб заробити гроші для навчання у мистецькій школі. Назбиравши кілька сотень гульденів, 1841 року пішки вирушив до Відня.

7 червня 1841 року К. Романовський вступив на живописний відділ Віденської академії мистецтв, яка на західноукраїнських землях користувалася особливою популярністю. Там він мав можливість ознайомитися із творчістю провідних австрійських художників. Під їх керівництвом юнак велику увагу приділяв портрету, краєвиду, а також побутовому жанру. Упродовж шести місяців сумлінно відвідував усі заняття. У вільний від навчання час, подібно до інших студентів, вивчав мистецькі збірки, копіював твори відомих майстрів минулих століть.

У Відні К. Романовський познайомився з багатьма іншими художниками-початківцями. Особливо теплі стосунки у нього склалися з Теофілом Заклинським,

© Лариса Купчинська, 2015

сином священика Онуфрія зі села Озеряни (тепер – село Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) і Марії, з дому Туркевич, який був студентом Академії з 25 лютого 1840 року. Не зважаючи на шістнадцятилітній вік, той користувався великим авторитетом у мистецькому середовищі, який зміцнювали похвальні грамоти вищого навчального закладу і постанова дирекції про його подальше навчання у Римі [5, с. 22–23]. Давав цінні поради колегам, які застосовували їх на практиці, що давало позитивні результати. Саме він, високо оцінивши академічні студії свого земляка, рекомендував йому "не теряти часу в науцѣ, а братися до дѣла" [16, с. 146].

Отримавши свідоцтво про навчання у Віденській академії мистецтв, К. Романовський повернувся додому, де вперше за довгий період у Греко-католицької церкви з'яивлася можливість заявити про свої потреби, де все частіше говорили про стан українських храмів, про церковне малярство як одну з форм національного самовияву.

Напрям діяльності К. Романовського, головно, визначили виступи провідних діячів західноукраїнських земель, у яких наголошувалося на традиціоналізмі, що забезпечить національним змаганням успіх у майбутньому [9]. У цей час вони були тісно зв'язані передусім з "обрядовою війною". З інтронізацією в 1861 році Григорія Яхимовича актуальності набуло питання порушення Римом "статей угоди" ще з часів Берестейської унії, а відтак очищення східного обряду у Греко-католицькій церкві Східної Галичини. Останнє стимулювало створення митрополитом обрядової комісії, до якої увійшли І. ѣѣНаумович, М. Попель, М. Малиновський та інші. У завдання комісії входило: "Все належито розсмотрѣти и соотвѣтныи предложенія сдѣлати, въ цѣли очистки нашего обряда отъ примѣсей, взятыхъ съ временемъ изъ латинского обряда" [4, с. 78]. Одна за другою з'являлися публікації, в яких розглядався також стан церковного малярства. До найвагоміших належить виступ І. Наумовича. Він зазначав, що східний обряд не потребує виправлень, а лише загального відродження. Його думку розвинув Й. Кобринський. Наголошуючи на необхідності роз'яснення широкому загалу краси і змісту усіх складових обряду, окреме місце відвів вивченню і популяризації давніх мистецьких пам'яток, у тому числі церковних: "Старинныи памятники нашого краю сохранены преимущественно въ церквахъ; въ церквѣ сосредоточалось житье народа за самостоятельного быту политичного, якъ и по его утратѣ. [Треба намагатися] о знятіе изъображеній найстаршихъ церквей, въ стилю византійскомъ созданыхъ, ихъ пляну, внѣшного вида, внутренного устроенія, образôвъ, іконостасіôвъ, яко именно церквей въ Рогатинѣ (1440 г.), Галичу, Богородчанахъ" [18, Ч. 33, с. 194].

Під впливом провідних діячів західноукраїнських земель більшість художників стояла на позиціях відродження і переосмислення давніх традицій українського церковного малярства. З огляду на архівні матеріали, публікації у періодичних виданнях другої половини XIX століття і відгуки багатьох громадських діячів саме К. Романовський, напевно, найбільше з-поміж інших присвятив себе його вивченню. Це передусім підтверджують його статті, надруковані у часописах "Слово" (Львів) і "Русская Рада" (Коломия), одну з яких, а саме "Изъ села (Нѣчно о священной живописи)" [15], помилково довший час приписували Олександру Рачинському [11, с. 277]. Визначальним у цьому було створення ним власної програми досліджень. Її основу становило різнобічне ознайомлення з мистецькими пам'ятками, підкріплене писемними матеріалами. Це відкривало широкі можливості щодо налагодження

системного, а разом з тим критичного їх аналізу, призвело до певного роду узагальнень, а відтак об'єктивних висновків.

Опрацюванням питань церковного малярства займався К. Романовський у кількох напрямах. Художник один із перших детально проаналізував іконопис церков західноукраїнських земель. На підставі власних спостережень зробив декілька зауважень. Він зазначив, що церкви у Львові, їх внутрішнє оздоблення повинні бути зразком для наслідування іншими. При тому виразив своє невдоволення відсутністю іконостасу в соборі св. Юра у Львові. Вважав недопустимим той факт, що "до храма успенского во Львовѣ, когда латинскіи монастыри закрывались, закуплено и тамъ умѣщено олтари, и такъ, при найлучшей воли, не удалось храму обрядовое знамя надати" [15, с. 2]. У цьому його підтримувала уся прогресивно налаштована громадськість західноукраїнських земель.

Розглядаючи собор св. Юра і церкву Успіння Пресв. Богородиці як головні українські храмами Львова, не згадав про інші, що було сприйнято неоднозначно. Навіть викликало невдоволення. Це пояснюється найперше великою популярністю книжки Ф. Білоуса "Описанїє иконъ по церквахъ рускихъ въ столичьномъ градѣ Львовѣ" (Львів, 1858), в якій іконостас церкви св. Параскеви П'ятниці поданий "яко образецъ оустроєнїя иконостаса" [1, с. 58]. Не меншу роль у цьому відношенні відіграла праця М. Попеля "Литургика или наука о Богослуженью церкви греческо-каѳолическои" (Львів, 1863), де при детальному описі будови іконостасу у приклад наведено іконостас церкви Зішестя св. Духа греко-католицької духовної семінарії у Львові, а окрім того подавалося його зображення [13, с. 583, скр. V].

Не зупиняючись на досягнутому, К. Романовський займався аналізом ікон, які мав змогу бачити у церквах західноукраїнських земель. Акцентував увагу на тих, які суперечили східному обряду. Наприклад, у своїх статтях він наголосив на тому, що зображення Бога-Отця у пророчому ряді іконостасів є впливом римо-католицької церкви. Аналогічну думку висловив стосовно ікони "Хустина Вероніки", оскільки вважав, що у нас "извѣстенъ нерукотворенный образъ Спасителя". Розглядаючи "Розпяття", стверджував, що воно повинно подаватися "на крестѣ съ двома порознь пригвожденными стопами, съ закрытыми очима, съ спокойнымъ выраженіемъ лица, и тѣм внушается, что все уже совершилось, но никогда съ выраженіемъ лица страдальческимъ, которое непристойно Богу-человѣку, не имѣвшему грѣха, а возшедшему на крестъ добровольно" [15, с. 2]. Вважаючи, що "управильнити іконопис", взявши за зразок нові видання західноукраїнських земель, у яких багато малюнків-репродукцій творів німецького і польського мистецтва, не можна, він, подібно до інших, наголосив значення вивчення давніх зразків церковного малярства, а відтак і розвиток національних традицій.

Сьогодні не менш вагомим можна вважати внесок К. Романовського у вивчення церковних розписів. Звертаючись до своїх сучасників, він писав: "Стѣни храмовъ въ розныи вѣка украшались живописными изображеніями […] точь въ точь въ такомъ порядку: 1) Въ небѣ купола написанъ муже-подобный образъ Христа, яко Господа-Вседержителя, поглядающого на землю и промышляющого объ устройсвѣ и ублаженіи ея. 2) В шеѣ купола изображены дориносимыи ангелы, служащіи общему владыцѣ своему. 3) Въ алтарномъ углубленіи Богоматерь, съ распростертыми руками, молящаяся о нашемъ спасеніи и о побѣдѣ надъ врагами. 4) На стѣнахъ: лики апостоловъ, мучениковъ, пророковъ и праотцевъ" [15, с. 2]. Відомо, що декларована ним система церковних розписів утвердилася ще

в другій половині IX століття і знаменує вищий рівень розвитку візантійського монументального мистецтва [10, с. 97]. Вона отримала одне з найбільших поширень. На це вказує передусім часткове її використання у соборі св. Софії в Константинополі у той час, коли архітектура храму була погано для неї пристосована. Найбільш зрілим її рішенням стали мозаїки у таких церквах, як Хосіос Лукас у Фокиді, Неа Моні, що на острові Хіос, Успіння Пресв. Богородиці у монастирі Дафні. Якщо говорити про українські землі, то вона була застосована найперше у соборі св. Софії і у соборі св. архангела Михаїла у Києві. На них у своїй праці наголошував М. Попель, називав їх кращими прикладами візантійського стилю [13, с. 94–95]. Враховуючи ймовірність безпосереднього вивчення художником тих чи інших пам'яток, все ж схиляємося до думки, що він знайомився з цією системою церковних розписів на підставі наукових праць когорти вчених. У Східній Галичині серед інших відомими були книжки Е. фон Муральта "Briefe über den Gottesdienst der morgenländischen Kirche" (Лейпциг, 1838), Ґ. Шефера "Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos" (Трір, 1855), а також шеститомна праця Ф. Солнцева "Древности Россїискаго государства", яка була надрукована у Москві упродовж 1849–1853 років. Варто зазначити, що художник надавав перевагу виданням, які виходили на українських теренах в межах Російської імперії і великою мірою поширювалися завдяки різним людям.

З усієї доступної літератури К. Романовський вибрав "Четыре бесѣды Фотія святѣйшаго архіепископа константинопольскаго и разсужденіе о нихъ архимандрита Порфирія Успенскаго" (СПб, 1864), одному із трьох писемних джерел візантійської системи розписів IX століття. Це видання він розглядав базовим у своїй праці. Звідти він взяв декілька цитат, передусім тих, які стосуються храмових розписів [20, с. 102–103].

Опис схеми внутрішнїх розписів, яких підготував К. Романовський, ставили у приклад тим, хто приступав до оздоблення церков західноукраїнських земель [2, с. 106]. Вона була одним із перших проектів відродження національних традицій, які своїм корінням сягають часів Київської Русі і тісно пов'язна з візантійською мистецькою школою.

Естетична визначеність творчого пошуку К. Романовського, без сумніву, мала вплив на художньо-образне вирішення ним власних творів. Упродовж життя художник, як він сам стверджує, прикрасив 60 церков, зокрема на Закарпатті, Буковині і по всій Східній Галичині. Знавці його мистецького доробку уточнюють, що церкви, які він прикрасив, переважно розташовані поблизу Коломиї (тепер – районний центр Івано-Франківської обл.), Стрия (тепер – районний центр Львівської обл.), Станіславова (тепер – Івано-Франківськ), а також у Мармароші [2, с. 103]. Проте нам вдалося знайти інформацію тільки про деякі з них. У 1864 році для церкви с. Новиця (тепер – село Калуського р-ну Івано-Франківської обл.) [8; 20], яка була знищена у Першу світову війну, намалював 19 композицій стінопису. У 1872 р. працював у церкві Вознесіння Господнього міста Борислава (тепер – місто обласного підпорядкування Львівської обл.). Виконував фрески, які у радянські часи були замальовані [12]. У цьому контексті варто зазначити, що у 2005 році у церкві проводили роботи з метою розширення внутрішнього простору храму: "старі" стіни навесні 2006 року були ліквідовані. Упродовж 1874 р. художник виконав ікони для іконостасу церкви св. Юра в с. Дуліби (тепер – село Стрийського р-ну Львівської обл.) [14]. У Першу світову війну церква була знищена. Упродовж 1874–1875 років митець розмальовував церкву Успіння Пресв. Богородиці у с. Княждвір (тепер – село Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [14]: 1982 року вона згоріла.

Частково інформацію про мистецький доробок К. Романовського дає нам церква Преображення Господнього зіс. Олієво-Королівка (тепер – село Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.). Ікони і стінопис, які прикрашали її, художник виконав у 1873 році [3].

У зв'язку з тим, що стіни церкви були зроблені з вапняку, розписи не вціліли. На превеликий жаль, свого первісного вигляду не зберегла й більшість ікон іконостасу. Великої шкоди їм завдала некомпетентність людей, які їх відновлювали, перемалювали олійними фарбами. Незважаючи на це, їх вивчення дає підстави говорити про іконографічні схеми зображень.

З-поміж усіх інших привертають увагу дві намісні ікони. З північної сторони від Царських Воріт розміщена ікона "Богородиця-Одигітрія" ("Провідниця по Праведних шляхах"), найдавніший канонізований іконографічний тип Богородиці. Вона подана з Дитям на лівій руці, на яке вказує правицею. На ній хітон, поверх якого накинутий мафорій. Малий Емануїл, тримаючи у лівій руці сферу, правою благословляє. Голова Пресв. Богородиці нахилена у бік до Ісуса, а Його голова – до Матері. Намісна ікона "Христос-Пантократор", яка розміщена з південного боку від Царських Воріт, створена також за давньою канонічною схемою. Христос поданий у вигляді Пантократора ("Вседержителя"). Ідеться про фронтальне поколінне зображення. Він одягнений у хітон і гіматій, який накинутий на плечі. Лівицею тримає сферу, а правицею благословляє "відкритим" жестом.

Вивчення ікон іконостасу парафіяльної церкви села Олієво-Королівка "Богородиця-Одигітрія" і "Христос-Пантократор" дає змогу стверджувати, що К. Романовський у своїй творчості дотримувався традицій візантійської школи. Їх переосмислення художником демонструє закрита боковим вівтарем від стороннього ока намісна ікона "Св. Микола", одна із неперемальованих. Сьогодні вона дає нам часткове уявлення про авторську манеру живописця. Її вирізняє делікатне моделювання обличчя з легкими півтінями. У ній наявне тонке відтворення фактури різних поверхонь (металу, тканини), при цьому немає надмірної деталізації. Ікона свідчить про високу живописну культуру автора. Її кольорова гама досить невимушена. У ній домінує варіація трьох кольорів: білого, охристого і зеленого, які переплетені півтонами, що надає їй вишуканої, дивовижної барвистості.

Ікона "Св. Микола" є яскравим прикладом впливу світського малярства на іконопис митця та дозволяє робити припущення про наявність у його творчому доробку портретів і краєвидів. Вона увиразнює поєднання традицій східної і західної мистецьких шкіл на новому етапі розвитку українського іконопису. У ній переплітаються засади візантійського іконопису зі західноєвропейськими тенденціями, які стали передумовою появи самобутніх творів церковного малярства на українських теренах.

Оздоблюючи церкви, К. Романовський активно залучав до праці талановиту молодь. Відомими є його контакти з такими художниками, як Алойзи Скрашефофоля, Резнер, Рибович й інші. Ймовірно, що серед них був також Юрій Мороз, його зять, який в історії українського мистецтва знаний як графік і живописець: у 1869 році видавав сатиричний журнал "Кропило" (Коломия), а в 1879 і 1891 роках разом із К. Устияновичем оздоблював церкву відповідно у с. Шульганівка (тепер – село Чортківського р-ну Тернопільської обл.) і с. Микуличин (тепер – село Івано-Франківської області, підпорядковане Яремчанській міськраді).

Найбільш методично усі свої навики художник передав синові Івану. Навчаючи його упродовж п'яти років, він дав йому основні знання з рисунку і живопису, які той поглиблював упродовж 1879–1882 років у Краківській академії мистецтв [22, s. 261]. Будучи її учнем, І. Романовський успішно дебютував на першій виставці українських художників 1880 року у Коломиї [6, Ч. 115, с. 2], експонував численні студії. Про них писали: "Рисунки старанни и безъ блуду" [21, с. 66].

Праця К. Романовського у напрямі виховання нового покоління митців, сприяла формуванню національної мистецької школи, в основі якої лежали давні українські традиції, доповнені найновішими досягненнями європейських мистецьких шкіл. Вона отримала вияв у різних видах і жанрах образотворчого мистецтва, а також схвальну оцінку широкої громадськості.

Ставлячи перед собою дедалі складніші завдання, К. Романовський багато часу присвятив фотографії. У робочому графіку виділяв окремі дні для того, щоб їздити і виконувати на замовлення світлини у різних містах та містечках Гуцульщини, Покуття й Бойківщини. Наприклад, у Калуші (тепер – районний центр Івано-Франківської обл.) він бував у п'ятницю і неділю. Для роботи винаймав будинок біля пошти. Надавав перевагу поширеному способу виготовлення фотографії на рівні негативу-позитиву.

Сьогодні можемо назвати лише декілька фотографій-портретів відомих громадських діячів, які виконав К. Романовський. А саме: Василь Залозецький, Венедикт Ружицький, Орест Авдиковський. Окрім того, він фотографував народні типи. Його світлини експонували в Гусятині (тепер районний центр Тернопільської обл.), Заліщиках (тепер районний центр Тернопільської обл.), Городенці (тепер районний центр Івано-Франківської обл.), Калуші (тепер – районний центр Івано-Франківської обл.), Коломиї (тепер – районний центр Івано-Франківської обл.), Косові (тепер – районний центр Івано-Франківської обл.), Хусті (тепер – районний центр Закарпатської обл.), Сереті (тепер – місто у регіоні Сучава; Румунія). Зробивши лише перші кроки у напрямі створення української школи фотографії, він змушений був перервати свою практику через трагічний випадок із донькою [17]. Але його праця не пройшла даремно. Згодом її продовжив Ю. Мороз, вірогідно, великою мірою опираючись на його досвід.

Незважаючи на вибірковість інформації щодо діяльності К. Романовського, сьогодні ми з впевненістю говоримо про масштабність його постаті в історії української культури. Її додатково підсилює згадка ще кількох фактів. Він проживав переважно в Пістині (тепер – село Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [19], де мав сім'ю і де народився його син Іван [22, s. 261]. Виконуючи розписи чи ікони в церквах, або ж фотографії, часто мандрував, зупинявся на деякий час у тих чи інших місцях. Це не стало на заваді його тісним контактам з А. Петрушевичем, дружбу якого він цінував дуже високо. Також брав активну участь у діяльності Товариства ім. Качковського, членом якого був у 1880-х роках.

Життя К. Романовського обірвалося несподівано 12 листопада 1888 р. на порозі рідного дому [7] в с. Шепарівці (тепер – село Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.). Сьогодні воно належить історії, є невід'ємною частиною образотворчої культури і потребує глибшого багатоаспектного осмислення.

Список використаної літератури

1. *Бѣлоусъ Ѳ И.* Описанїє иконъ по церквахъ рускихъ въ столичьномъ градѣ Львовѣ / Ѳ. И. Бѣлоусъ. – Львовъ : Типомъ института Ставропигїаньскаго, 1858. – 70 с.

2. *Бѣлоусъ Ѳ. И.* Церкви русскія въ Галиціи и на Буковинѣ въ сравненіи съ храмами и зданіями у инныхъ, преимущественно у древнихъ народовъ. Съ 85 изображенями. / Составилъ Ѳеодоръ Ив. Бѣлоусъ. – Коломыя : Черенками и иждивеніемъ Мих. Бѣлоуса, 1877. – 184 с., іл.

3. *Бурачинскій А.* Благодареніе… / А. Бурачинскій, приходникъ // Слово. – Львовъ, 1874. – Ч. 10. – С. 4. – Рубр. : Новинки.

4. *Вѣнцковскій Д.* Григорій Яхимовичъ и современное русское движеніе. Очеркъ / Дмитрія Вінцковского. – Львовъ : Изъ типографіи Ставропигійского Института, 1892. – 96 с., іл.

5. *Заклинський О.* Записки пароха Старих Богородчан. Друге, справлене й доповнене видання / о. Олексій Заклинський. – Торонто : українське видавництво "Добра книжка", 1960. – 122 с., іл.

6. Изъ подъ Карпатъ (Русская господарско-промышленная выставка въ Коломыѣ) // Слово. – Львовъ, 1880. – Ч. 109. – С. 1–2; Ч.112. – С. 2; Ч. 115. – С. 2; Ч. 116. – С. 1; Ч. 117. – С. 1–2.

7. Корнилій Романовскій // Русская рада. – Коломыя, 1888. – Ч. 21 (7 нояб.). – С. 169. – Рубр.: Новинки.

8. Корнилій Романовскій // Слово. – Львôвъ, 1864. – Ч. 63. – С. 252.

9. *Купчинська Л.* Про сакральне малярство на сторінках часопису "Слово" у 1861–87 рр. / Лариса Купчинська // Народознавчі Зошити. – Львів, 2004. – Зош. 3/4. – С. 491–498.

10. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись / В. Н. Лазарев. – Москва: Наука, 1971. – 408 с., ил.

11. *Левицкій И. Е.* Галицко-русская библіографія XIX-го столѣтія дополненная русскими изданіями вышедшими въ Венгріи и Буколвинѣ. 1801–1886: В 2 т. / Составилъ Иванъ Ем. Левицкій. – Львовъ : Типографія Ставропигійскаго института, 1895. – Т. II. – 736 с.

12. (Надосланное) // Слово. – Львовъ, 1872. – Ч. 55. – С. 4.

13. *Попель М. О.* Литургика или наука о Богослуженью церкви греческо-каѳолическои / Маркїила Онуфрїевича Попеля. – Львовъ : Въ печатни Заведенья Ставропигїйского, 1863. – XXVI с., 584 с., XII скр.

14. Признательность належится нашимъ русскимъ громадамъ… // Слово. – Львовъ, 1874. – Ч. 87. – С. 4. – Рубр.: Новинки.

15. *Р-й К. [Романовський К.].* Изъ села (Нѣчно о священной живописи) / Корнилій Р-й, живописецъ и фотографъ // Слово. – Львовъ, 1877. – Ч. 41. – С. 1–2. – Рубр. : Кореспонденціи "Слова".

16. *Романовскій К.* Изъ Коломыи. (Въ дѣлѣ украшеныя церквей и автистôвъ-иконописцѣвъ) / Корнилій Романовскій, артистъ и членъ общ. Качковского // Русская рада. Газета для народа. – Коломыя, 1882. – Ч. 19. – С. 146–147.

17. *Романовскій К.* Зъ Коломыи. (Отвѣтъ пр. о. Тындюку въ дѣлѣ иконописанія и світлописи) / Корнилій Романовскій // Русская рада. Газета для народа. – Коломыя, 1882. – Ч. 22/23. – С. 168.

18. *Русинъ Еремій [Кобринський Й.]*. Чого маемъ желати? Отъ Коломыи / Русин Еремій [Кобринський Й.] // Слово. – Львôвъ, 1861. – Ч. 32. – С. 190; Ч. 33. – С. 194; Ч. 46. – С. 264–265; Ч. 47. – С. 268; Ч. 48. – С. 271–272.

19. *Сеникъ П.* Изъ Новицѣ (Въ справѣ украшенія нашихъ церквей) / Петръ Сеникъ, завѣдатель прихода Новицкого // Слово. – Львôвъ, 1864. – Ч. 74. – С. 295. – Рубр. : Дописи.

20. *Фотій, архіеп*. Четыре бесѣды Фотія святѣйшаго архіепископа константинопольскаго и разсужденіе о нихъ архимандрита Порфирія Успенскаго / архіеп. Фотій. – Санктпетербургъ: Въ Типографіи Императорской академіи наукъ, 1864. – 121 с.

21. *[Чорний П]*. Штука малярска у Русинôвъ / [Петро Чорний] // Зоря. Письмо литературно-наукове для рускихъ родинъ. – Львôвъ, 1881. – Чис. 5. – С. 65–66.

22. Materiały do dziejów Akademii sztuk pięknych w Krakowie 1816–1895 / Opracowali J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, A. Załuski ; pod red. J. E. Dutkiewicza. – Wrocław : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1959. – 292 s., il.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

KORNYLO ROMANOVSKYI: PAGE BIOGRAPHY

Larysa KUPCHYNSKA

Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv,
str. Stefanyk, 2, Lviv, Ukraine, 79000,
tel.: (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com

The article outlines life and creative work of Kornylo Romanovskyi an artist, photographer and writer of the 19th century, who has been largely forgotten until recently. The author provides unknown facts about his biography. The article details his role in the development of church painting in western Ukraine and his contribution to the establishment of an art school with outstanding national features.

Keywords: Kornylo Romanovskyi, painting, photography, publications, art school, tradition, new tendencies.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 209–222
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 209–222

УДК 711.4.021.23(477.83-25) “19”

DZIEJE “PANORAMY PLASTYCZNEJ DAWNEGO LWOWA” INŻ. JANUSZA WITWICKIEGO

Łukasz KONIAREK

Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
Wrocław (Polska)

Model *Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa* autorstwa inż. Janusza Witwickiego jest niezwykłym obiektem. Jest to nie tylko wybitne dzieło modelarstwa architektury, efekt wieloletnich studiów i badań oraz owoc tysięcy godzin pracy inż. Witwickiego i jego zespołu, ale także unikalny zabytek muzealny, którego powojenne dzieje są zwierciadłem losów Polaków zmuszonych do opuszczenia Lwowa w wyniku ustaleń jałtańskich. Model nie wzbudza już takich emocji politycznych jak w 1945 i 1946 r., nadal jednak zadziwia swym niezwykłym kunsztem i precyzją. Dziś jest przedmiotem zainteresowania wąskiego grona konserwatorów i historyków architektury, ale w najbliższej przyszłości będzie udostępniony szerokiej publiczności.

Pomysłodawcą, inicjatorem budowy modelu i człowiekiem, który poświęcił mu swe życie, jest inż. Janusz Witwicki – genialny lwowski architekt i historyk architektury (Ryc. 1). Urodził się we Lwowie w 1903 r. w rodzinie prof. Władysława Witwickiego, znanego filozofa, psychologa i historyka sztuki. W 1926 r. ukończył Wydział Architektury Politechniki Lwowskiej, a swe studia nad architekturą pogłębiał później we Włoszech i we Francji. Około 1930 r. studiował także historię sztuki na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Pracował początkowo w lwowskim Urzędzie Konserwatorskim jako sekretarz, później prowadził własną praktykę architektoniczną. W latach 1932–1934 był pracownikiem Szefostwa Budownictwa w Toruniu. Zaś od 1934 r. pełnił funkcję asystenta, a następnie adiunkta w Katedrze Architektury Historycznej Politechniki Lwowskiej [8, s. 81; 10, s. 2].

Janusz Witwicki wcześnie zaczął interesować się modelarstwem architektonicznym. Już ok. 1928 r., wykonał modele najbardziej znanych dzieł architektury Lwowa (Ratusza, kamienicy Królewskiej, Arsenału), które stanowiły ozdobę Pawilonu Lwowskiego na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r. Idea budowy makiety XVIII–wiecznego Lwowa narodziła się podczas pobytu młodego architekta na studiach uzupełniających w Paryżu, najpewniej pod wpływem wystawy modeli architektury militarnej w Hotelu Inwalidów w 1931 r. [10, s. 4].

Według założeń inż. Witwickiego model *Panoramy* miał być wykonany w skali 1 : 200 i prezentować Lwów ok. roku 1775, razem z przedmieściami i najbliższą ich okolicą. Planowany model miał stanowić krąg o średnicy 15 m, otoczony dodatkowo malowanym tłem umieszczonym na kolistej taśmie o wysokości 1,5 m (Ryc. 2). Model miał zostać przystosowany do oglądania z boków (ponad tłem), z lotu ptaka (z częściowo przeszklonej galeryjki) oraz z perspektywy ulicy (za pomocą peryskopów). Gotowy model miał być eksponowany w specjalnie przystosowanej do tego celu Baszcie Prochowej [8, s. 84].

Dzięki swej niespożytej energii inż. J. Witwicki zdołał pozyskać szereg współpracowników, którzy pomagali mu przy kolejnych etapach prac nad gromadzeniem

© Łukasz Koniarek, 2015

dokumentacji i budową modelu *Panoramy*, zwłaszcza przy wykonywaniu poszczególnych modeli lwowskich kamieniczek. Michał Witwicki [10, s. 23–25] zdołał ustalić listę trzydziestu osób pracujących nad samą makietą oraz pięciu osób związanych z przygotowaniem dokumentacji fotograficznej. Do najbardziej czynnych przy budowie *Panoramy* osób, których nazwiskami sygnowane są poszczególne modele, zaliczyć można Feliksa Dańczaka, małżeństwo Aleksandry i Jerzego Hryniewieckich, Irenę (Annę) Hryniewiecką – Smolanę, Jerzego Karasińskiego, Tadeusza Łodzianę i Jerzego Urbanowskiego.

Właściwe prace modelarskie poprzedziły niezwykle żmudne studia historyczno-architektoniczne nad wyglądem XVIII-wiecznego Lwowa, uwzględniające wszystkie dostępne rodzaje źródeł. J. Witwicki badał nie tylko wszelkiego rodzaju plany i rysunki architektury, ale także materiały ikonograficzne, kartograficzne, a wreszcie opisy i wzmianki w dokumentach historycznych i literaturze. Towarzyszyły im studia nad ukształtowaniem terenu, które nie ograniczały się jedynie do prac archiwalnych, ale prowadzone były na lwowskich ulicach, gdzie wykonywano konieczne pomiary. Podobne badania "terenowe" objęły także niektóre lwowskie kamienice, których fasady i podwórza po prostu mierzono korzystając z drabin lub podciągając się linach. Na podstawie zgromadzonych informacji inż. Witwicki sporządzał rysunki rekonstrukcyjne, rzuty zabudowy i plany lwowskich budowli w skali 1 : 50 i 1 : 200 (Ryc. 3). Powstała dzięki temu ogromna baza archiwalno-dokumentacyjna, nie mająca sobie równych wśród ówczesnych miejskich archiwów architektonicznych i urbanistycznych [11, s. 16, ryc. 21. Zagarnięta niestety w 1946 r. przez władze sowieckie, przechowywana była przez wiele lat w archiwach Państwowego Instytutu Naukowo-badawczego Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki w Kijowie (Derżavnyj Naukovo-doslednyj Instytut Teorii ta Istorii Architektury i Mistobudovanja) [5, s. 3–4]. Od niedawna znajduje się w Państwowej Architektoniczno – Budowlanej Naukowej Bibliotece im. V. G. Zabołotnego w Kijowie (Derżavna Naukova Architekturno-bydivelna Biblioteka im. V. G. Zabolotnovo).

Zebrane źródła i materiały pozwoliły na budowę w 1932 r. pierwszego poglądowego modelu zabudowy śródmieścia Lwowa w skali 1 : 500 (Ryc. 4). Model ten, udostępniany niekiedy odwiedzającym pracownię J. Witwickiego gościom, budził wielki podziw [8, s. 70–71: 11, s. 19].

Prace nad właściwym (zwanym niekiedy "dużym") modelem Lwowa w skali 1 : 200 rozpoczęły się w 1936 r. Pierwsza pracownia mieściła się w budynku Politechniki Lwowskiej – w dawnym klasztorze Marii Magdaleny przy ul. K. Ujejskiego 1, ale jeszcze w tym samym 1936 r. udało sie pozyskać od władz miasta nową większą dwupokojową pracownię w budynku Zarządu Miejskiego przy ul. Ormiańskiej 23. Ukończono wtedy sześć segmentów podstawy (o bokach 2,0 x 1,2 m), a także zamówiono dla nich specjalny metalowy stelaż, który wykonała lwowska firma Christ & Słoniewscy. Na gotowych segmentach zaczęto umieszczać pierwsze modele budynków.

Modele kamieniczek, oficyn, świątyń, klasztorów i budowli miejskich dawnego Lwowa wykonywano przy użyciu ogólnie dostępnych materiałów. Podstawowym tworzywem była sklejka modelarska, z której wykonywano ściany budynków, a w przypadku większych budowli także ich szkielety, poza tym szeroko wykorzystywano tekturę i papier, dachy wykonywano z blachy miedzianej, a hełmy wież i drobne detale architektoniczne – z blachy ołowianej i ołowiu. Okna imitowała kalka lub folia z narysowaną lub zmontowaną ze skrawków drucików stolarką. Także balustrady modelowano z drucików, a niekiedy rysowano na skrawkach folii i wycinano. Trzeba

podkreślić, że przy tworzeniu modeli twórcy *Panoramy* wykazali się nie tylko niezwykłym artyzmem, ale i wielką pomysłowością, zwłaszcza w konstruowaniu wszelkich drobnych detali, a wykonywanie jak najmniejszych szczegółów fasad czy malowanie kolorowych witraży w oknach modeli kościołów stało się obiektem niezwykłej rywalizacji pomiędzy poszczególnymi członkami zespołu J. Witwickiego.

Równie dużo pracy i trudu poświęcono, by przydać modelom "patyny czasu" i odpowiednio je "postarzyć" malując zacieki, pęknięcia i ubytki tynku. Modele pokryte mieszaniną kredy i kleju malowano najczęściej temperą, która blaknąc pozwalała uzyskać efekt zbliżony do rzeczywistej faktury fasad. Wnętrza fos wypełniono srebrzystą folią aluminiową, a drzewa imitowano zwijając coraz to mniej liczne miedziane druciki. Nie ograniczono się przy tym wyłącznie do architektury. *Panoramę* "ożywiły" mikroskopijne postaci mieszkańców umieszczane w uchylonych oknach czy bramach domów [11, s. 20–23]. Do wybuchu II wojny światowej we wrześniu 1939 r. zdążono wykonać najważniejsze i największe budowle Lwowa oraz część kamienic [8, s. 81].

Warto wspomnieć, że w 1936 r. zawiązało sie "Towarzystwo Budowy *Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa*", kierowane przez prof. Mariana Osińskiego, które skupiało osoby wspierające na różne sposoby sprawę ukończenia i eksponowania modelu. Towarzystwo przede wszystkim propagowało ideę budowy *Panoramy* wydając dwukrotnie (w 1936 i 1938 r.) broszury jej poświęcone (Ryc. 5), opisujące cele i znaczenie *Panoramy* oraz zawierające opinie rzeczoznawców [6]. Towarzystwo prowadziło także działalność zmierzającą do pozyskania funduszy na realizację kolejnych etapów prac. Podkreślić należy, że nie zdołano jednak zebrać odpowiedniej liczby środków i najczęściej budowa opłacana była z prywatnych pieniędzy J. Witwickiego [8, s. 83; 10. s. 9]. Sprawą finansowania usiłowano też zainteresować władze Lwowa, które w tym celu 27 listopada 1936 r. zorganizowały specjalną konferencję naukową z udziałem lwowskich architektów, historyków sztuki, muzealników oraz urzędników miejskich. Głosy w kwestii celowości budowy *Panoramy* były bardzo rozbieżne: obok stanowisk popierających ideę jej ukończenia na podstawie wyników badań i studiów inż. J. Witwickiego, a co za tym idzie także sens dotowania prac, były także opinie przeciwne. Głównym oponentem był historyk i archiwista dr Aleksander Czołowski, który zakwestionował możliwość zrekonstruowania wyglądu miasta na podstawie posiadanych źródeł. Ponieważ konferencja nie przyniosła jednolitego stanowiska, Podkomisja Archiwalno – Muzealna Rady Miejskiej Lwowa postanowiła powołać dziewięcioosobowy "Komitet Rzeczoznawców" w sprawie *Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa*". Dyskusja prowadzona przez członków Komitetu trwała prawie rok i nie zakończyła się wypracowaniem jednej opinii. W tej sytuacji Zarząd Miasta postanowił pokryć jedynie część kosztów budowy *Panoramy* (około 1/3). Umowę w tej sprawie podpisano z J. Witwickim dopiero w 1939 r., jednak do wybuchu wojny na budowę modelu przekazano jedynie jedną ratę wynoszącą 10.000 zł [1, s. 67–71; 2, s. 214–222].

Mimo ogromnych trudności prace modelarskie kontynuowano najpierw w czasie okupacji sowieckiej, a później niemieckiej. Inż. J. Witwicki wykorzystując swe umiejętności i kontakty, zdołał wzbudzić zainteresowanie *Panoramą* kolejnych władz okupacyjnych i uzyskiwał w ten sposób skromne dotacje na kontynuowanie prac. Większość ich jednak nadal finansował z własnych środków, które zdobywał dorabiając na różne sposoby oraz wyprzedając własny majątek. Warto przypomnieć, że zespół pracowników *Panoramy* był też dla wielu swoistym "schronieniem" przed represjami okupantów oraz coraz trudniejszą rzeczywistością. W latach wojny zginęło sześciu

pracowników zespołu, a sam inż. Witwicki był trzykrotnie aresztowany zarówno przez Rosjan, jak i przez Niemców. W 1943 r. trafił do więzienia w związku z aresztowaniem matki – Euzebii Witwickiej, która była kurierem Armii Krajowej. Wtedy to niemal cudem udało się go wydostać z rąk niemieckich za cenę ogromnej jak na owe czasy łapówki (40 złotych dolarów i kilku kuponów materiału) [10, s. 10–12]. W początkach 1946 r., mimo narastających trudności, gotowych było prawie 350 modeli budynków (Ryc. 6, 7) czyli ok. 80% budynków w obrębie fortyfikacji i niewielka część zabudowań poza zasięgiem murów miejskich [8, s. 88–89; 10, s. 3].

Ponowne zajęcie Lwowa przez Rosjan i utworzenie ukraińskiej SSR spowodowało, ze przyszłość *Panoramy* w nowych sowieckich realiach stawała się coraz bardziej niepewna. Janusz Witwicki rychło podjął starania o zezwolenie na wyjazd z rodziną do Polski oraz zgodę na wywiezienie modelu wraz ze zgromadzoną dokumentacją, które planował umieścić tymczasowo w domu ojca w Konstancinie pod Warszawą, by następnie kontynuować prace modelarskie w Krakowie lub Wrocławiu [3, s. 121–122; 11. s. 27]. Próbował także zainteresować modelem nowe władze, czego dowodem była wizyta samego Nikity Chruszczowa w lwowskiej pracowni i prezentacja modelu w obecności twórcy *Panoramy* 3 listopada 1944 r. Zachowała się notatka z tej wizyty sporządzona przez Witwickiego. Wynika z niej jasno, że sowiecki dygnitarz uznał dzieło za wybitne, ale wyraźnie dał też do zrozumienia, iż w kontekście sporu polsko – ukraińskiego o Lwów *Panorama* staje się obiektem niewygodnym, zwłaszcza z punktu widzenia Moskwy. Wizyta zakończyła się obietnicami bliżej nieokreślonej pomocy w uregulowaniu kwestii modelu[1] [9, s. 112–114].

Sprawa wywiezienia *Panoramy* do Polski zaczęła się komplikować, gdy model i jego dokumentacja wzbudziły zainteresowanie władz i uczonych sowieckich, a w czerwcu1945 r. na mocy specjalnej uchwały Rady Komisarzy Ludowych Ukraińskiej SSR pracownia *Panoramy* stała się częścią Akademii Architektury w Kijowie, która odtąd finansowała dalsze jej funkcjonowanie [3, s. 121]. Inż. J. Witwicki zepchnięty został do roli zastępcy nowego dyrektora zespołu *Panoramy*, którym został Aleksander Bachmatow. Zadaniem nowego szefa pracowni było m.in. “depolonizacja” budowanej makiety Lwowa poprzez wprowadzenie szeregu poprawek. W tej sytuacji sprawa wywiezienia *Panoramy* wraz z dokumentacją do Polski stała się dla Witwickiego koniecznością, a jego usilne zabiegi u lokalnych władz partyjnych oraz w Kijowie zaczęły niepokoić władze. Postanowiły one zakupić od twórcy model wraz z całą dokumentacją oraz pełnym wyposażeniem pracowni. Witwicki odrzucił taka propozycję i zadeklarował sprzedaż jedynie tej części dokumentacji, którą uznał za niepotrzebną do dalszych prac przy budowie *Panoramy*. Według niego była to wystarczająco wysoka cena za wyjazd do Polski i zabranie tam modelu. W odpowiedzi w kwietniu 1946 r. sowieckie władze oświadczyły, że *Panorama* wraz z dokumentacja przestała być własnością Witwickiego i stała się majątkiem państwowym [9. s. 114–115].

Wobec narastającego sporu i gróźb ze strony lokalnych władz sowieckich, inż. J. Witwicki zwrócił się o pomoc i interwencję do władz w Moskwie. W sprawie *Panoramy* pisał nawet do samego Stalina. Jednocześnie usiłował zainteresować wywozem modelu polską ambasadę w stolicy ZSRR oraz Głównego Pełnomocnika Rządu RP w Łucku. Dzięki pomocy Karola Badeckiego kwestią rewindykacji *Panoramy* zgodziło zająć się polskie Ministerstwo Kultury i Sztuki, które z kolei poprosiło Ministerstwo Spraw Zagranicznych o wskazówki co do dalszego postępowania [3, s. 122–123].

[1] Kopia tego dokumentu z archiwum rodziny Witwickich (za zgodą Ewy Chrzanowskiej – Parsons).

Dalsze wydarzenia związane z modelem *Panoramy* wciąż jeszcze czekają na pełne wyjaśnienie. Wiadomo, że inż. Witwicki najpewniej w końcu kwietnia 1946 r. uzyskał zgodę na wyjazd do Polski oraz pozwolenie przewiezienia modelu ostatnim transportem dnia 17 lipca 1946 r. Nie jest jasne, czy było to efektem sprzedaży Akademii Architektury w Kijowie dokumentacji *Panoramy* (bądź też deklarowanej wcześniej części dokumentacji), czy też był to skutek interwencji Witwickiego na najwyższych szczeblach ówczesnych władz. Faktem jest, że rozpoczął on przygotowania do wyjazdu. Wzbudziło to poważny niepokój lokalnych władz i stawiało w niepewnej sytuacji sowieckiego dyrektora zespołu Panoramy A. Bachmatowa. Wiadomo, że na trzy dni przed ustalonym terminem wyjazdu przedstawiciele Akademii Nauk Ukraińskiej SRR w bezwzględny sposób zarekwirowali z mieszkania i pracowni całą dokumentację archiwalno – architektoniczną modelu [11, s. 27]. Fakt ten stawia pod znakiem zapytania kwestię sprzedaży przez inż. Witwickiego części dokumentacji. Nie można wykluczyć, że strona sowiecka chciała mieć po prostu pewność, że dysponować będzie całością dokumentacji.

Na kilkanaście godzin przed planowanym terminem wyjazdu w pracowni inż. Witwickiego pojawiło się trzech mężczyzn podających się za dziennikarzy lub historyków sztuki[2] [7, s. 19; 10, s. 12]. Następnego dnia ciało twórcy *Panoramy* znalezione zostało na ulicy w pobliżu Dworca Głównego ze śladami brutalnego mordu. W świadectwie zgonu, wystawionym 20 lipca 1946 r. mowa jest o "ranie rąbanej", a jako datę śmierci podano dzień 16 lipca 1946 r.[3] Następnego dnia żona inż. Witwickiego – Irena została wezwana do kostnicy w celu identyfikacji zwłok. Ciało męża okazano jej jedynie przez szybę w drzwiach. Podczas identyfikacji miała ona rozpoznać wśród obecnych oficerów NKWD jednego z rzekomych "historyków sztuki czy dziennikarzy", którzy odwiedzili Witwickiego w przeddzień uprowadzenia i mordu. Do dzisiaj nie wiadomo, kto wydał rozkaz zamordowania twórcy Panoramy, czy byli to mocodawcy z samej Moskwy, czy też lokalne lwowskie władze sowieckie. Nie można także wykluczyć, że ta brutalna zbrodnie była samowolnym pomysłem lwowskich enkawudzistów [9. s. 116–117; 10, s. 12–13].

Pogrzeb inż. Janusza Witwickiego odbył się 22 lipca 1946 r. na Łyczakowie. Dwa tygodnie później Irena Witwicka wyjechała wraz z córkami do Polski, zabierając spakowane starannie w sześciu skrzyniach i kilkudziesięciu mniejszych pakunkach elementy *Panoramy*. W skrzyniach jechał także dodatkowy pasażer, a mianowicie ukryty na prośbę lwowskich karmelitów kilkunastoletni chłopiec, którego rodzice zginęli z rąk NKWD [7, s. 18–19]. Początkowo, dzięki pomocy prof. Stanisława Lorenza, skrzynie i pakunki z modelami przechowywane były w jednym z pomieszczeń Muzeum Narodowego w Warszawie. Ze względu jednak na obawy związane z żądaniami zwrotu *Panoramy* ze strony władz sowieckiej Ukrainy postanowiono ukryć skrzynie.

Z pomocą przyszedł wtedy prof. Jan Zachwatowicz, który zgodził się przechować spakowaną *Panoramę* w jednej z piwnic w kierowanej przez siebie Katedrze i Zakładzie Architektury Polskiej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej przy ul. Koszykowej 55. O zawartości złożonych tam skrzyń, a nawet o samym pomieszczeniu, wiedziało tylko kilka zaufanych osób, co pozwoliło uchronić model przed wydaniem przedstawicielom nauki radzieckiej. W piwnicy Wydziału Architektury skrzynie przechowywane były aż do 1975 r., kiedy to prof. J. Zachwatowicz przechodząc na

[2] Źródła i relacje nie są w tej kwestii jednoznaczne.

[3] Odpis świadectwa zgonu inż. Janusza Witwickiego – archiwum rodzinne Witwickich (za zgodą Ewy Chrzanowskiej – Parsons).

emeryturę postanowił oddać tajny depozyt do wrocławskiego Muzeum Architektury pod opiekę prof. Olgierda Czernera.

W Muzeum Architektury skrzynie z modelami *Panoramy* przetrwały bez uszczerbku do 1987 lub 1988 r., kiedy to z nieznanych bliżej powodów rozpakowano je i umieszczono modele w ogólnie dostępnym pomieszczeniu. W niewyjaśnionych do dziś okolicznościach zaginęło wtedy pięć najcenniejszych modeli: kościół i klasztor OO. Dominikanów, Ratusz, Cerkiew Wołoska, Katedra Łacińska i synagoga Złotej Róży oraz kilka mniejszej wartości kamienic [11, s. 27–28]. Fakt, że zniknęły właśnie najbardziej wartościowe modele, w czterech przypadkach będące dziełami samego inż. J. Witwickiego, zdaje się sugerować, że nie może tu być mowy o przypadku. W tej sytuacji Irena Witwicka postanowiła przenieść ponownie spakowaną *Panoramę*. Wybór padł na wrocławskie Muzeum Archidiecezjalne, gdzie w 1989 r. dzięki wielkiej pomocy i uprzejmości dyrektora Muzeum ks. dr hab. Józefa Patera umieszczono skrzynie z modelami. Na skutek starań rodziny Witwickich udało sie odtworzyć dwa brakujące modele. Katedrę Łacińską i Ratusz zrekonstruował wybitny krakowski modelarz Ireneusz Pudełko. Jednocześnie prace nad naprawą licznych drobnych uszkodzeń rozpoczął wrocławski architekt Zdzisław Pelz [10, s. 13]. 21 lutego 1989 r. model *Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa* został wpisany na listę dóbr kultury narodowej pod numerem B/2339/550/1–285.

W lutym 1994 r. na mocy umowy zawartej pomiędzy Ireną Witwicką a dyrektorem Maciejem Łagiewskim model *Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa* stał się depozytem rodziny przechowywanym w Muzeum Miejskim Wrocławia. Pod kierunkiem inż. Michała Witwickiego, który podjął się roli opiekuna *Panoramy*, model złożono i zorganizowano ekspozycję, na którą składały się sama makieta oraz towarzysząca jej niewielka planszowa wystawa ukazująca sylwetkę inż. Janusza Witwickiego, dzieje architektury Lwowa oraz historię modelu. Najpierw udostępniono ją w budynku wrocławskiego Arsenału, a od 2001 r. w jednej z sal na piętrze kamienicy "Pod Złotym Słońcem" przy wrocławskim Rynku [4, s. 4]. Jednocześnie Muzeum zobowiązało się do sfinansowania prac konserwatorskich, a zwłaszcza rekonstrukcji brakujących elementów, co zaowocowało odtworzeniem modelu synagogi Złotej Róży [11, s. 29]. W Muzeum Miejskim *Panorama* eksponowana była przez kilka lat, a następnie model ponownie rozłożono i spakowano do drewnianych skrzyń. Przechowywano je w nienajlepszych warunkach na korytarzu w kamienicy obok pomieszczeń biurowych Muzeum Miejskiego.

Gdy wygasła umowa depozytowa zawarta z Muzeum Miejskim Wrocławia spadkobiercy Janusza Witwickiego rozpoczęli poszukiwania nowego miejsca przechowywania *Panoramy* i nowych możliwości prowadzenia prac rekonstrukcyjno – renowacyjnych. 8 czerwca 2006 r. zawarta została z dyrektorem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich dr. Adolfem Juzwenką umowa, na mocy której model *Panoramy* stał się własnością Ossolineum. Ustalono, że po przeprowadzeniu prac konserwatorskich i rekonstrukcji brakujących elementów model eksponowany będzie w Ossolineum – w przyszłym gmachu Muzeum XX. Lubomirskich w sąsiedztwie budynku głównego ZNiO przy ul. Szewskiej we Wrocławiu, stanowiąc centralny punkt projektowanej "Sali Lwowskiej". W pierwszych dniach lipca skrzynie i pakunki z elementami *Panoramy* przewiezione zostały do pomieszczeń magazynowych Działu Czasopism ZNiO przy ul. Sołtysowickiej we Wrocławiu. Wstępne rozpoznanie zasobów przekazanej dokumentacji oraz stanu zachowania modeli przeprowadzili pracownicy Ossolineum: dr Ł. Koniarek (koordynator prac ze strony ZNiO) oraz mgr Adam Degler.

Przy współpracy z inż. Michałem Witwickim, który podjął się roli doradcy, rozpoczęto przygotowania do przeprowadzenia pełnej renowacji i rekonstrukcji

Panoramy. Zamówiono wykonanie szeregu planów – rzutów miasta w skalach 1 : 1000 i 1 : 2000 wg rysunków opracowanych przez J. Witwickiego. Sporządził je wrocławski architekt inż. Marcin Sowa. Plany te ułatwiły przeprowadzenie inwentaryzacji modelu. Jednocześnie zlecono inż. Zbigniewowi Chedzie, architektowi i modelarzowi z Warszawy, zrekonstruowanie brakującego modelu Cerkwi Wołoskiej. Model ten został ukończony wiosną 2007 r. z kapitalnym efektem. Jedynym odstępstwem od lwowskiego pierwowzoru było wykonanie szkieletu budowli przy pomocy cięcia laserem płytek tworzywa sztucznego zamiast sklejki. Wszystkie zewnętrzne powierzchnie modelu oraz detale architektoniczne wykończone zostały przy pomocy tworzyw i technik stosowanych przez zespół inż. J. Witwickiego.

W lipcu 2007 r. zmarł nagle inż. Michał Witwicki, co spowodowało zatrzymanie na kilka miesięcy prac nad renowacją modelu *Panoramy*. Inż. Witwicki był niezastąpioną osobą, a jego znajomość wszystkich elementów modelu, jego dziejów, a także szerokie kontakty w środowisku historyków architektury były wielką pomocą przy pracach nad *Panoramą*.

Trudu przeprowadzenia prac nad renowacją *Panoramy* podjął się dwuosobowy zespół w składzie: Adam Grocholski – artysta-plastyk z dużym doświadczeniem konserwatorskim oraz Tomasz Fronczek – projektant i artysta-plastyk o specjalizacji modelarskiej, współpracujący z toruńską firmą konserwatorską Dariusza Subocza. Wykonali oni tytaniczną wręcz pracę polegającą na pełnej renowacji i konserwacji segmentów podstawy i wszystkich zachowanych modeli *Panoramy*. Przede wszystkim z benedyktyńską cierpliwością uzupełnili wszelkie ubytki i naprawili setki drobnych uszkodzeń mechanicznych powstałych przez lata magazynowania i przemieszczania modelu (Ryc. 8, 9). Zrekonstruowali wiele drobnych detali architektonicznych jak attyki, balustrady, rzygacze, kwiatony, ślimacznice, gzymsy, balkony i okapy, wykonali od nowa niektóre rzeźby i ornamenty rzeźbiarskie, uzupełnili lub wymienili uszkodzoną folię i kalkę w oknach modeli. Doskonałym przykładem zakresu przeprowadzonych napraw może być fakt, że dla ponad stu modeli budynków (głównie kamieniczek i oficyn) ossoliński zespół wykonał około dwustu balustrad w dwóch różnych technikach stosowanych przez zespół inż. J. Witwickiego – łączonych z drucików oraz rysowanych na wyciętych paseczkach folii. Obaj konserwatorzy dokonali też wszelkich napraw segmentów podstawy i przytwierdzonych do nich na stałe modeli fortyfikacji miejskich, zwłaszcza setek drobnych ukruszeń i ubytków powstałych na stykach segmentów, a także zrekonstruowali zachowane częściowo elementy, jak tzw. wycieczkę z bramką w zespole Bramy Krakowskiej mur przy Bramie Halickiej czy mostek w zespole tejże bramy. Podczas prac zrekonstruowana została np. miniatura karety biskupiej. T. Fronczek odtworzył ponad dwadzieścia drzew, modelując je ze zwojów drutu miedzianego (Ryc. 10, 11).

Wszystkie modele, nawet te nie wymagające większych napraw, oczyszczone zostały z kurzu i zabrudzeń, dzięki czemu *Panorama* nabrała dawnego blasku i ostrości kolorów. Wszystkie te prace starano sie wykonywać przy użyciu materiałów i wykorzystaniu technik stosowanych przez J. Witwickiego i jego zespół. Równolegle wykonano pełną dokumentację dotyczącą części składowych *Panoramy* i przeprowadzonych prac: każdy model ma swoją kartę inwentarzową z opisem i fotografiami ilustrującymi zakres wykonanych napraw.

Prace renowacyjno – rekonstrukcyjne połączono z przeprowadzeniem wszelkich koniecznych studiów archiwalnych, w tym kwerend dokonanych w lwowskich archiwach, m.in. w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym we Lwowie czy Centrum

Historii Miejskiej Europy Środkowo-Wschodniej we Lwowie. Nawiązano też współpracę z architektami i historykami architektury, przede wszystkim z inż. Mykołą Bewzem z Politechniki Lwowskiej i prof. Elżbietą Przesmycką z Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej. Ogromną pomoc przy pracach nad gromadzeniem dokumentacji dotyczącej *Panoramy* i wyglądu zabudowy dawnego Lwowa okazała p. Irina Kotłobułatowa z Centrum Historii Miejskiej Europy Środkowo-Wschodniej we Lwowie.

Dzięki zgromadzonym źródłom, a także kopiom oryginalnej dokumentacji inż. J. Witwickiego, udało się zrekonstruować szereg brakujących elementów *Panoramy* – kamieniczki przy ul. Ruskiej, Ormiańskiej, Boimów, odtworzono wieżę kościoła OO. Franciszkanów i Furtę Bosacką (Ryc. 12, 13). Ponadto zebrano inne materiały źródłowe, które umożliwią odtworzenie dalszych brakujących modeli – przede wszystkim kościoła oo. Dominikanów, a także kolumny św. Krzysztofa przy Katedrze Ormiańskiej, poklasztornej kamienicy przy ul. Skarbkowskiej, budynku przy dzwonnicy klasztornej OO. Bernardynów, dwóch zrujnowanych kamieniczek przy ul. Ormiańskiej oraz Kaplicy Trzech Króli przy Cerkwi Wołoskiej, które to modele wykonywane są od początków 2014.

Ponieważ Ossolineum nie dysponuje na razie odpowiednim pomieszczeniem do eksponowania *Panoramy* (Ryc. 14) od dłuższego czasu trwały poszukiwania w różnych wrocławskich instytucjach. 7 listopada 2013 r. podpisane zostało porozumienie pomiędzy Zakładem Narodowym im. Ossolińskich a Wrocławskim Przedsiębiorstwem HALA STULECIA dotyczące eksponowania *Panoramy* w jednej z tzw. rotund w kompleksie Hali. Jest to pomieszczenie dobrze przystosowane do tej funkcji – koliste o średnicy ok. 15 m i zaopatrzone w przeszklony odsłaniany dach. Planowane otwarcie ekspozycji powinno nastąpić we wrześniu 2015 r. Przewidywane jest nie tylko odtworzenie oświetlenia modelu, ale także "ożywienie" go poprzez różne rozwiązania multimedialne, które umożliwia oglądanie XVIII-wiecznego Lwowa oczyma przechodnia.

Przypisy

1. Materiały Komitetu Rzeczoznawców w sprawie budowy Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa z lat 1937–1938, "Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich", Z. 18/19. –Wrocław, 2008. – S. 67–71.

2. *Matwijów M*. Sprawa Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa Janusza Witwickiego w latach 1936–1939 / M. Matwijów // Muzealnictwo, T. 48. – Warszawa, 2007. – S. 214–222.

3. *Matwijów M*. Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945–1948 / M. Matwijów. – Wrocław, 1996.

4. Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa, [folder wystawy:] Muzeum Historyczne we Wrocławiu – Oddział Arsenał Miejski i Fundacja Miłośników Kultury i Sztuki Ziemi Lwowskiej im. Witwickich, oprac. Marek Burak. – Wrocław, 1994. – S. 4.

5. Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa – Janusza Witwickiego model Lwowa z k. XVIII w. Wstępne rozpoznanie zasobu dokumentacji rysunkowej PPDL, znajdującej się w Kijowie wg własnych notatek opracował arch. Michał Witwicki, na prawach rękopisu. – Warszawa, 2000. – S. 3–4.

6. Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa. Wydanie drugie nakładem Towarzystwa Budowy "Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa". – Lwów, 1938.

7. *Strękowski J*. Sześć tapczanów Lwowa, "Plus Minus" / J. Strękowski // Tygodnik "Rzeczypospolitej" – № 33 (1068). – 2013.

8. *Szolginia W*. Architekt Lwowem opętany / W. Szolginia // Tamten Lwów. T. VI : rozmaitości. – Wrocław, 1994.

9. *Tarik C*. Amar, Zabójstwo we Lwowie. Koniec miasta wieloetnicznego, budowa sowiecko-ukraińskiego Lwowa i los modelowego miasta pogranicza / C. Tarik // Nowa Ukraina. – Z. 1–2. – 2007.

10. *Witwicki M.* Janusz Witwicki – architekt, historyk sztuki, twórca Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa. Materiały do życia i twórczości, na prawach rękopisu / M. Witwicki. – Warszawa, 1993.

11. *Witwicki M.* Panorama plastyczna dawnego Lwowa. Janusz Witwicki 1903–1946, wydanie specjalne czasopisma "Buduemo inaksze" na 100-lecie urodzin Janusza Witwickiego, architekta, historyka sztuki, twórcy Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa / M. Witwicki. – Lwów [2004].

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE HISTORY OF ENGINEER JANUSZ WITWICKI'S "MODEL OF OLD L'VIV"

Lukasz KONIAREK

Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
Wrocław (Polska)

Engineer Janusz Witwicki (1903-1946), architect and architectural historian, was the initiator of the concept and construction of the "Scale Model of the Old Town of L'viv"[4]. Around 1931 he began to make a 1:200 scale architectural model representing L'viv circa 1775.

Using all resources available, very intensive historical-architectural studies of the image of 18th-century L'viv preceded the creation of the model. First, a test model of the old town of L'viv, the so called the "Little Panorama", was created in 1932 in 1:500 scale. The work on the "Scale Model of the Old Town of L'viv" began four years later, in 1936. While Witwicki created the miniatures of the most important buildings, a team of model makers, visual artists and architects worked with him on the project.

Although the elements of the base, as well as the buildings, were made of simple materials (plywood, cardboard, paper, metal strips, copper wire, lead sheets, and transparent and silver foil), they were finished with the highest precision and antiqued so as to imitate the passage of time, climate and human influence on them. The work on the model was supported by the Association for the Construction of the "Scale Model of the Old Town of L'viv" which was established at the end of 1935. Just before the outbreak of the WWII in September 1939, the most important and the biggest structures and some of the tenements were completed.

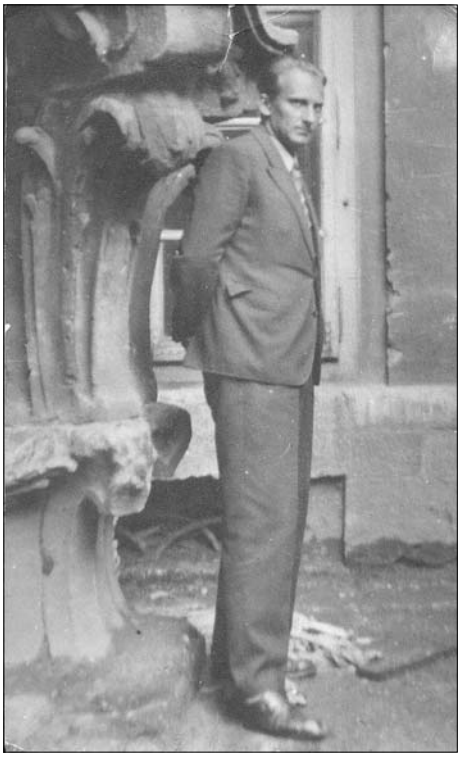
In spite of great difficulties, the work on the Model continued during the Soviet occupation of L'viv and subsequently during the German occupation of the city. All in all, about 350 objects were finished by 1946, including approximately 80% of buildings within the fortifications and a small part of buildings outside the city walls.

[4] Polish name is an archaism and can be word-to-word translated as "Three-dimensional panoramic scale model of the old town of L'viv".

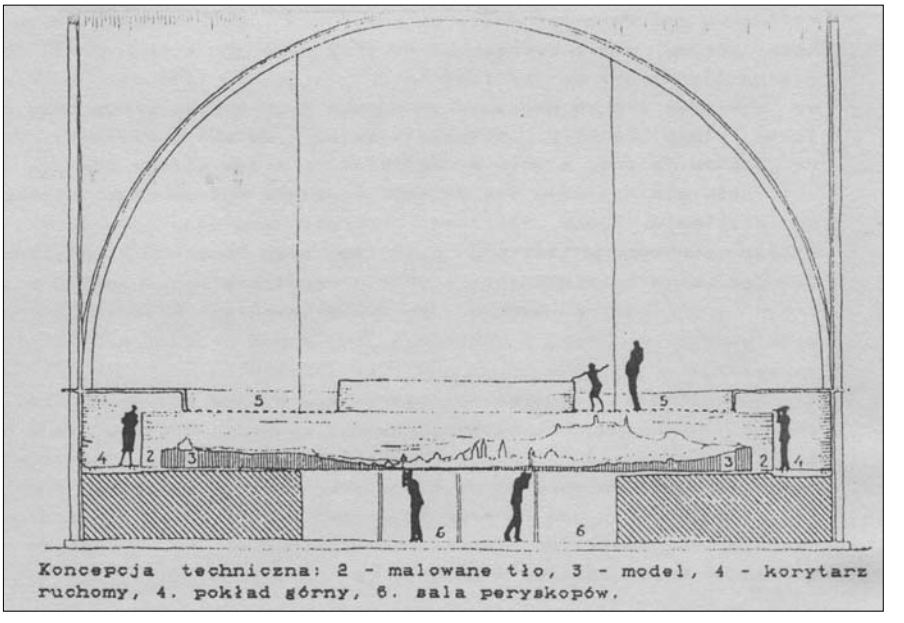
Soviet authorities nationalized the model which then became the property of the Academy of Architecture in Kyiv. At this point, engineer Witwicki began to apply for permission to move to Poland with his family and also to take the Model and all associated documentation with him. Appeals with the highest U.S.S.R. authorities and the Socialist authorities of Poland resulted in Witwicki being allowed to leave L'viv. The permission to leave came with a steep price: the documentation of the work on the Model was taken from the workshop by the members of the Academy of Sciences of the Ukrainian S.S.R. A day before his departure, engineer Witwicki was brutally murdered in unexplained circumstances. His wife, Irena, managed to take the Model to Warsaw on the last transport train to Poland before border was closed.

Between 1946 and 1989 the Model was kept in secret in various scientific and museum institutions in Warsaw and later, in Wrocław. After it became the deposit of the Historical Museum (later: Municipal Museum) in Wrocław in 1994, it was exhibited for the first time. From June 2006, the Model has been the property of the Ossoliński National Institute (the Ossolineum) in Wrocław. Since that time, the Model has undergone general reconstruction and conservational work: it has been cleaned, hundreds of damaged details have been fixed and the missing elements have been reconstructed. By the agreement between the Wrocławskie Przedsiębiorstwo "Hala Stulecia" and the Ossolineum in November 2013, the reconstructed "Scale Model of the Old Town of L'viv" by engineer Janusz Witwicki will be permanently exhibited in one of the rotundas in the historical complex of the Centennial Hall.

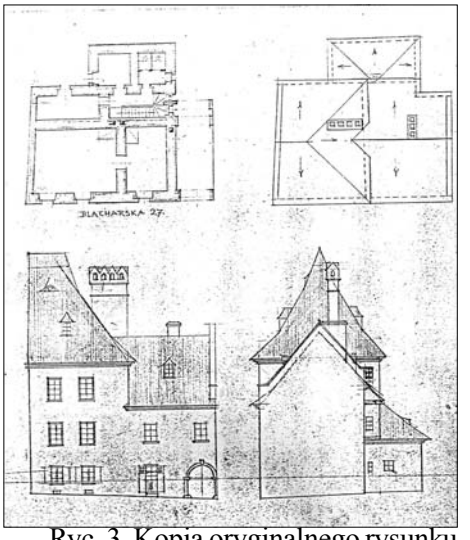
Translated Adam Degler



Ryc. 1. Inż. Janusz Witwicki. Fotografia z archiwum rodziny Witwickich (za zgodą Ewy Chrzanowskiej-Parsons)

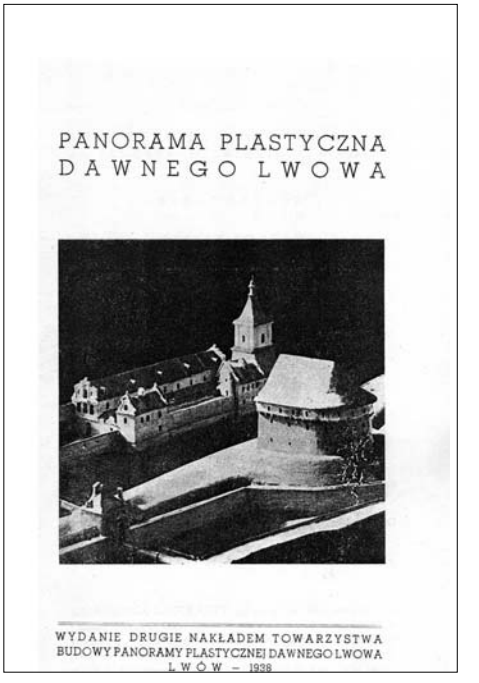


Ryc. 2. Projekt sposobu eksponowania *Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa*



Ryc. 3. Kopia oryginalnego rysunku autorstwa inż. Janusza Witwickiego. Rysunki takie stanowiły dokumentację do budowy poszczególnych modeli. Reprodukcja ze zbiorów ZNiO

Ryc. 4. Fragment tzw. Małej Panoramy, wykonanej przez inż. Janusza Witwickiego i jego współpracowników w 1932 r. w skali 1 : 500. Fotografia z archiwum rodziny Witwickich (za zgodą Ewy Chrzanowskiej-Parsons)



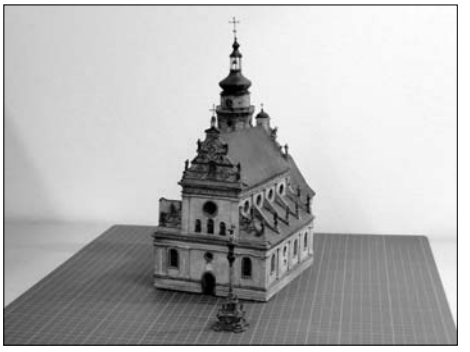
Ryc. 5. Okładka jednego z wydawnictw “Towarzystwa Budowy Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa”. Reprodukcja ze zbiorów ZNiO

Ryc. 6, 7. Widoki modelu *Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa* około 1945–1946 r. Fotografie ze zbiorów ZNiO.

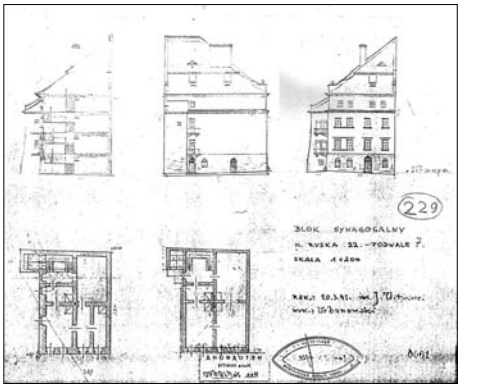
Ryc. 8. Przykład najbardziej typowych uszkodzeń *Panoramy*: pęknięcia modeli fortyfikacji na trwałe przymocowanych do segmentów podstawy modelu. Fot. Adam Grocholski. Ze zbiorów ZNiO

Ryc. 9. Przykład najbardziej typowych uszkodzeń *Panoramy*: ukruszenia, pogniecenia oraz braki drobnych elementów na krawędziach styków segmentów podstawy. Fot. Adam Grocholski. Ze zbiorów ZNiO

Ryc. 10. Model kościoła OO. Bernardynów przed przeprowadzeniem zabiegów konserwatorskich. Fot. Adam Grocholski. Ze zbiorów ZNiO



Ryc. 11. Modele kościoła OO. Bernardynów i kolumny św. Jana z Dukli po zabiegach rekonstrukcyjnych i konserwatorskich. Fot. Adam Grocholski. Ze zbiorów ZNiO



Ryc. 12. Rysunki kamienicy przy ul. Ruskiej 22 – Podwale 7. Posłużyły one do rekonstrukcji brakujących elementów Panoramy. Reprodukcja ze zbiorów ZNiO

Ryc. 13. Model kamienicy przy ul. Ruskiej 22 – Podwale 7 zrekonstruowany w Ossolineum na podstawie rysunków inż. Janusza Witwickiego. Fot. Adam Grocholski. Ze zbiorów ZNiO

Ryc. 14. *Panorama Plastyczna Dawnego Lwowa* w pracowni w Ossolineum. Widoczny brak niektórych modeli, przede wszystkim kościoła i klasztoru OO. Dominikanów. Fot. Adam Grocholski. Ze zbiorów ZNiO

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 223–228
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 2. P. 223–228

УДК 75.03(477.8) “18”

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ

Ярослав БОБОШ

Кафедра академічного рисунку,
Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, Львів, Україна, 79000
тел.: +38 (096) 783-72-95

У процесі дослідження вивчено та узагальнено найрізноманітніші літературні джерела та виокремлено плеяду митців, яких, передовсім, об’єднувала спільна мета – служіння українському мистецтву та українському народові. З’ясовано, що реальним втіленням цих засад займалися українські меценати (В. Дідушицький, В. Федорович, І. Левинський та багато інших), а також українські підприємці, громадські товариства та християнські громади. Вони відкривали можливості для творчої праці та церковних замовлень на ікони та розписи. На підставі дослідженого, можна говорити про активне мистецьке життя Галичини кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: західноукраїнське малярство, тенденції, Галичина, живопис, образотворче мистецтво.

Друга половина XIX століття як період у мистецтві – це потужне історико-культурне та мистецьке явище, яке є надзвичайно багатогранним предметом для наукового пошуку. У процесі дослідження вивчено та узагальнено найрізноманітніші літературні джерела, які можна об’єднати у три групи:

– публікації у періодичній пресі довідкового, інформативного та науково-популярного змісту дорадянського періоду;

– праці з історії українського мистецтва та культури, окремі дослідження українських науковців радянського періоду (1960 – до 1991 року).

– мистецтвознавчі та культурологічні дослідження періоду Незалежності, спрямовані на об’єктивне вивчення історії українського мистецтва.

Значне місце для розуміння соціально-політичних і художніх процесів, що проходили в Галичині протягом другої половини XIX – початку XX століть мають тогочасні друковані видання, як україномовні, так і публіковані польською мовою. Безперечно, ці видання різняться як за рівнем професійності та систематизації матеріалу, проте, у сукупності вони становлять потужний довідковий пласт, що висвітлював різнобічні художні події, які дають інформацію про стан українського культурно-мистецького середовища загалом. Перші публікації про українських митців другої половини XIX століття з’являються в українських періодичних виданнях, що постали у 1848–1890-х роках [3]. За короткий період, за якихось тридцять років, перелік газетних назв на західноукраїнських землях сягав сотень найменувань. Передовсім це були газетні видавництва, що виходили друком

© Ярослав Бобош, 2015

у Львові, а згодом поширились у різних містах Галичини (Перемишлі, Коломиї, Стрию, Дрогобичі тощо) [5]. Серед найпопулярніших львівських видань були газети "Зоря Галицька", "Руский Дневник", "Батьківщина", "Слово", "Галичанин", "Руслан", "Пчола", "Зоря" та деякі інші [13]. У кожному з вищезгаданих видань обов'язково подавали хроніку з мистецького життя Львова (театрального, музичного, літературного, художнього тощо) та окремі замальовки з творчості українських живописців і графіків. Починаючи з 1880-х років друкується газета "Діло", яка до 1939 року була найпопулярнішим щоденним виданням не лише в Західній Україні, а й серед українців, котрі жили закордоном. На сучасному етапі матеріали цього часопису є чи не найповнішим джерелом для вивчення життя та творчої діяльності таких відомих живописців, як К. Устиянович, Т. Копистинський, А. Пилихівській, С. Томасевич, Ю. Панькевич, О. Скруток, І. Труш, М. Івасюк, А. Кохановська та багатьох інших галицьких, зокрема, львівських живописців, графіків, скульпторів. В останній третині XIX століття відбувається справжній спалах україномовних періодичних видань, що зумовлювалось активізацією національно-визвольних рухів українського народу за свої політичні та соціальні права. Ці події супроводжувалися не лише кількісним збільшенням газет та журналів, а й підвищенням їхнього фахового та технічного рівнів. Щодо останнього, то маємо на увазі появу якісних чорно-білих, а згодом кольорових репродукцій живописних робіт видатних українських митців. Тут же репродукували графічні та живописні праці галицьких та східноукраїнських художників (К. Устияновича, Т. Копистинського, Ю. Панькевича, Т. Шевченка та інших). Показово, що в окремих номерах подавали також аналітичні мистецькі статті щодо тогочасних європейських мистецьких стилів та їх впливу на розвиток львівського малярства.

Що стосується висвітлення мистецьких процесів в українських виданнях, варто зауважити, що матеріал подавали згідно з періодичністю їх виходу у світ: тобто, автори або миттєво реагували на культурно-мистецьку подію, або подавали масштабний матеріал з аналізом того чи іншого явища. Зокрема, газети, що виходили чи не щодня, як правило, відображали хроніку мистецького життя у коротких статтях. Натомість журнали ("Будучність" [16], "Літературно-науковий вісник" тощо) зосереджували свою увагу на явищах, які потребували аналізу.

Особливо значною, на нашу думку, була діяльність львівського "Літературно-наукового вісника". Серед дописувачів журналу були такі видатні особистості української культури, як Іван Франко, Михайло Грушевський та інші [18]. Певні інформаційні дані можна почерпнути з періодичних видань, що виходили у Львові німецькою та польською мовами. Це мало політичну підоснову. Відень фінансував будь-які німецькомовні проекти. Разом з тим, оскільки Галичина, перебувала у статусі окремої провінції Австро-Угорської імперії, тут офіційно функціонували три мови: державна, німецька, та дві крайові, українська і польська. Така ситуація "де-факто" зберігалась аж до 1918 року. Для українців Галичини влада Відня передбачала видання двох газет. Одна виходила у Львові німецькою мовою [22], а друга – у столиці імперії українською [1]. Обидва ці видання значне місце на своїх урядових сторінках приділяли українській культурі та мистецтву, художникам, архітекторам, мистецьким процесам у країні тощо. Окрім того, у Львові, де майже кожний краще чи гірше володів німецькою мовою, де, зрештою, проживала велика німецька громада, у бібліотеках, читальнях, громадських та навчальних закладах можна було отримати велику кількість різноманітних періодичних видань з Відня,

Берліна, Лондона та з інших європейських столиць. Інколи, у цій пресі друкували інформацію про українські культурні процеси в Галичині [22], а серед іншого публікували дані про живописців та їхню творчу діяльність. Особливо активно ці матеріали висвітлювали у 1899–1900-му роках. У Львові у цей час налічувалося близько півсотні газет. Найпопулярнішими були "Газета Львівська", "Слово польське", "Газета вечірня", "Кур'єр Львівський" що виходили польською мовою (інколи з німецькими офіційними текстами).

У кінці XIX – на початку XX століть у Львові з'являлися окремі мистецтвознавчі публікації. Переважно, це були малотиражні брошури з коротким описом життя і творчості того чи іншого митця, або з розлогою інформацією про діяльність мистецьких товариств. Зазначимо також, що у місті популярністю користувалися також польські видання Кракова і Варшави, що висвітлювали художні події у Львові та Галичині загалом [20].

Видання цього періоду ставали все професійнішими рівня. Період 1900–1920-х років відзначається, найбільшою кількістю аналітичних праць, присвячених культурі, мистецтву та творчій діяльності українських художників другої половини XIX століття [4]. І це зрозуміло, адже погляд з відстані часу стає глибшим та яснішим. Окрім того, доцільно відзначити, що це було пов'язане з тим, що на Західній Україні сформувалася школа української мистецької критики високого професійного рівня, представниками були Іван Труш, Юліан Панькевич, Микола Голубець та інші. Передовсім дослідження були присвячені К. Устияновичу, Т. Копистинському, Т. Яхимовичу та деяким іншим українським митцям "австрійської доби". Також українські автори присвячували свої статті польським і німецьким живописцям, котрі висвітлювали події української історії. У 1920–1940-х роках з'явилися сотні публікацій, присвячених українським національним мистецьким аспектам 1870–1900 років. Треба аргументовано заявити, що численні статті друкували в газетах, журналах, окремих виданнях тощо [4]. Окрім того, до певних знаменних подій, ювілеїв, виставок, експозицій виходили каталоги, буклети, листівки і т. д. Водночас маємо окремі польськомовні видання, в котрих у тих чи інших формах досить поважно висвітлювали художні процеси в українському середовищі Львова та Східної Галичини загалом, приділяли увагу окремим мистецьким постатям тощо [23]. Про цей час маємо інші інформаційні повідомлення в українській та польській пресі [2].

Важливим джерелом для дослідження теми нашої роботи стали видання другої половини XX століття. Нещодавно друком вийшла велика кількість довідників, статей, книжок з дотичним матеріалом тощо [9], які суттєво доповнюють базу даних щодо нашої теми дослідження. Інформацію про українських художників другої половини XIX – початку XX століть можна знайти у монографічних працях та статтях, друкованих у періодиці в різних країнах (Російській Федерації, Польщі, Німеччині, Румунії, Угорщині, Австрії, Сполучених Штатах Америки, Канаді, Франції).

З інформативних джерел варто також виокремити дисертації на здобуття наукових ступенів, які захищали в Україні у період 1990–2008 років. Це був час, коли з науковців спала необхідність використовувати обов'язкові політичні догмати, а відповідно вони могли відкритіше подавати інформацію і своє розуміння художніх процесів у Галичині. Серед робіт виокремимо працю Л. Купчинської, яка фундаментально проаналізувала творчу діяльність Теофіла Копистинського

[10], дисертацію О. Семчишин-Гузнер, у якій авторка торкнулася загального стану мистецького життя у Львові, діяльності окремих митців [15]. Окремі факти до нашої тематики можна почерпнути зі спеціалізованих періодичних журналів, корпоративних збірників, наукових оглядів, щорічників різних наукових мистецьких закладів тощо. Важливе місце у розширенні інформативного матеріалу про історію та розвиток малярства Галичини, зокрема Львова другої половини XIX століття, художників, що його творили, мистецьких та організаційних процесів, посідають книги, журнали, статті у наукових вісниках [14]. У загальному теоретичному осмисленні проблем, порушених у цій роботі, автор спирається на концептуальні дослідження провідних сучасних українських учених: Я. Нановського, В. Овсійчука, О. Федорука, В. Рубан, А. Жаборюка, М. Батога, Л. Купчинської, Ю. Ямаша, Р. Шмагала та інших. Ці джерела поглиблюють наше уявлення про час, коли формувалися світоглядні переконання і мистецькі пріоритети львівських живописців.

Проведений у статті аналіз дає підстави зробити висновок, що культурна сфера Галичини і мистецьке життя, як її невід'ємна складова, протягом досліджуваного періоду акумулювали в собі складне переплетення політичних, естетичних та національних проблем. Зрушення, котрі відбувалися під їхнім впливом у свідомості митців, вибір ними естетичної, а разом з нею й ідейної концепції, залежав від усвідомлення ними своєї ролі в національному культурному процесі. Як свідчить опрацьований матеріал, у творчості провідних українських митців, найважливішим моментом стало розуміння художниками призначення мистецтва, відмінне від західноєвропейських тенденцій так званого "чистого мистецтва". Необхідно зазначити, що в цей період з'являється низка яскравих творчих індивідуальностей, кожна з яких вносить свій помітний внесок у розвиток українського малярства на національному ґрунті. Остання третина XIX століття спричинилася до формування національної своєрідності українського образотворчого мистецтва. Звернувшись до народної культури, такі художники як К. Устиянович, Т. Копистинський, Т. Романчук, О. Скруток, С. Томасевич, Ю. Панькевич, І. Труш, Г. Рошкевич, Ю. Пігуляк та інші зуміли втілити в своїх творах важливі морально-естетичні проблеми, які пов'язані з поширенням у мистецтві народних національних образів. Ці художники належали до різних мистецьких шкіл, працювали у різних напрямах та жанрах, але кожен із них зробив свій внесок в утвердження українського мистецтва як явища національної культури.

Список використаної літератури

1. Вісник. Газета українською мовою. – Відень, 1852.

2. *Горняткевич Д.* Іван Труш / Д. Горняткевич // Краківські Вісті. – Краків : 1943. – № 56–60.

3. *Голубець М.* До рідного грунту / М. Голубець // Історія української культури. – Львів, 1937. – 846 с.

4. *Голубець М.* Галицьке малярство : (Три статті) / Микола Голубець. – Львів : Логос, 1926. – 88 с.

5. Дещо о нашій церковній живописі // Діло. – Львів, 1888. – № 7–10.

6. Історія Львова в документах і матеріалах. – К. : 1986. – С. 108.

7. *Качурак К.* Артистична виставка Товариства для розвою руської штуки у Львові в 1900 році / К. Качурак // Діло. – Львів, 1900. – Ч. 251.

8. *Коваленко О. М.* З історії художніх об'єднань України / О. М. Коваленко // Український історичний журнал. – К. : 1972. – №1. – С. 82–87.

9. Культурне Відродження в Україні. – Львів : Астериск, 1993. – 248 с.

10. *Купчинська Л.* Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX – початку XX століть / Лариса Купчинська. – Львів-Філадельфія, 2009. – 316 с.

11. *Нагірний В.* Товариство для розвою руської штуки / В. Нагірний // Діло. – Львів, 1898. – Ч. 218.

12. *Нановський Я.* Корнило Миколайович Устиянович / Я. Нановський. – К. : Мистецтво, 1963. – С. 63.

13. О реформь школь краєвихь вь Галичинь // Слово. – Львів, 1865. – Ч. 75.

14. *Свенціцький І.* Шлях розвитку українського мистецтва в Галичині / І. Свенціцький // Наші дні. – Львів, 1941. – №3.

15. *Семчишин-Гузнер О. І.* Художнє життя Галичини кінця XIX – початку XX століть : автореф. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / О. І. Семчишин-Гузнер. – Львів, 2000. – 19 с.

16. *Труш І.* Чи можлива у нас штука / І. Труш // Будучність. – 1899. – № 7. – С. 10–41.

17. Українське церковне мистецтво 1880–1920. Західний регіон / О. Герій, А. Туркевич-Клімашевський, І. Кодлубай, О. Нога. – Львів : НВФ "Українські технології", 2012. – Т. 1. – 392 с.:іл.

18. *Франко І.* Літературно-критичні статті / Іван Франко. – К. : Держлітвид, 1950. – 448 с.

19. *Шиш Н. А.* Культурно-національне питання на Україні у XIX ст. / Н. А. Шиш // Укр. істор. жур. – 1991. – № 3.

20. Akademija sztuk pięknych w Krakowie: Materialy do dziejow. – T. 1. 1816–1895 / pod. red. E. Dutkiewicza. – 1959. – 291 c.: 10 л. іл. T. 2. 1895–1839 / pod. red. E. Dutkiewicza. –1969. – 192 c.: 34 л. іл.

21. Gazeta Lwowska. – Lwów, 1870–1880 r.r. – Nowynu.

22. Lemberg zeitung. – Lwów, 1896–1900.

23. Katalog wystawy obrazów ukrainskich artystów. [24.1.1905–27.2.1905]. – Lwów, 1905.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

LEADING TRENDS OF WEST UKRAINIAN PAINTING AT THE END OF THE 19TH CENTURY: STATE OF INVESTIGATION

Jaroslav BOBOSH

Department of academic drawing,
Lviv National Academy of Arts,
str. Kubiyovych, 38, Lviv, Ukraine, 79000,
тел.: +38 (096) 783-72-95

The article deals with the cultural processes which have defined the character of the trends in the painting in Galicia at the end of the 19th century and the complete consolidation of the main genres in Ukrainian painting – everyday genre, portrait genre, landscape genre, historic genre, and the conception of the other genres: battle-painting, animalistic genre, still life etc.

National painting which was started in Galicia in the 70s of the 19th century, revealed its variety in the differrent art trends performing not only its aesthetics function – under that conditions, the art was also politically charged.

Fine Art has also helped to show the pecularities of the west Ukranian culture and to become acquainted with the specific features due to the peculiarities of social and political life of Ukrainian people under the Austro-Hungarian Empire.

Nowadays, thanks to the huge efforts of local scientists, cutural and political figures, and also foreign researches, the forgotten names, as well as the lost painting values of that difficult time are being retrieved. It makes it possible to introduce to the science and wide audience those parts of the history of Ukrainian painting which due to different circumstances were unknown till the present time.

Only on the basis of a such difficult work the conception about the whole picture of the painting of Lviv in 1870 – 1900 will be formed. It will be possible to show its influence on the general cultural situation in Galicia and whole Ukrainian population, regardless of the state formation of that time.

Moreover, the active Ukrainian artistic life of Galicia is an evidence of the fact, that the whole national idea dominates more intesively, and due to the rate of national revival of Ukrainian nation, Galicia of the last third of the twentieth century was ahead of the Eastern Ukraine.

On the basis of the research, we may state, that during 1870 – 1900-ies a large numer of artists of different nationalities (Poles, Austrians, Germans etc.) have been residing and working in Lviv.

In the article we have defined the number of Ukrainian artists unified by the common aim – to serve Ukrainian art and Ukrainian people.

Keywords: west Ukrainian painting, Galicia, genre, 19th century, trend, Ukrainian people, native scientists, Fine Art, west Ukrainian culture.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Ганна ХМАРА
Роль українців у мистецтві та освіті у Російській імперії XVIII століття: до питання культурного впливу....3
Антон КАРМАЗІН
Історія України у віддзеркаленні творчості Михайла Вериківського....12

МУЗИКОЗНАВСТВО

Аделіна ЄФІМЕ́НКО
Олів'є Мессіан, Messe de la Pentecôte....19
Віолетта ДУТЧАК
Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен XX – початку XXI століть....34
Олена БАТОВСЬКА
Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу "Летять журавлі")....48
Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ
Поезія "Прийди, прийди" Олександра Олеся в інтерпретаціях Миколи Лисенка та Нестора Нижанківського....57
Христина КАЗИМИРІВ
Міфологеми природних стихій у драмі-феєрії "Лісова пісня" Лесі Українки та їхні музичні втілення (на прикладі творів Михайла Скорульського та Віталія Кирейка)....64

ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО

Ірина МАЗУР
Основи наукового підходу до вивчення української народнопісенної творчості у працях дослідників другої половини XIX століття....73

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Андрій КАРПЯК
Професійні таємниці флейтиста Федора Прохачова....86
Наталія СИНКЕВИЧ
Творчість Лева Туркевича в контексті соціокультурного функціонування українського хорового мистецтва діаспори....94

ТЕАТРОЗНАВСТВО

Богдан КОЗАК
До проблеми діяльності Руського народного театру Товариства "Руська Бесіда" під дирекцією Миколи Садовського (1905–1906) в документах, листах, польській та українській пресі....103

Надія ТЕРЕЩУК
Витоки театральної культури в Галичині.....126
Włodzimierz BORYSIAK
Dramaturgia A. Czechowa na scenach polskich teatrów we Lwowie
w czasie I wojny światowej.....139

ХОРЕОЛОГІЯ

Марина ПОГРЕБНЯК
Неокласицизм у хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської,
Ф. Лопухова як сходинка до неокласичного стилю у театрі Дж. Баланчіна.....147
Аліна ПІДЛИПСЬКА
Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість
та самосвідомість.....156
Наталія МАРУСИК
Формування науково-методичної бази гуцульської хореології
та хореографічної педагогіки.....161
Олена ШАБАЛІНА
Автентичний рух у сучасному хореографічному мистецтві.....171
Тетяна ЛОБАН
Роль спадщини майстрів джазового танцю в сучасному
хореографічному просторі.....179
Natalia CHAROVA
Luigi – Jazz Dance Pioneer and Innovator: a Personal Review.....188

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Марія ГЕЛИТОВИЧ
Майстер ікон 1530-х років з церкви Архангела Михаїла в Жогатині.....191
Лариса КУПЧИНСЬКА
Корнило Романовський: сторінки біографії.....201
Łukasz KONIAREK
Dzieje "Panoramy Plastycznej Dawnego Lwowa" inż. Janusza Witwickiego.....209
Ярослав БОБОШ
Західноукраїнське малярство другої половини XIX – початку XX століття:
стан дослідження.....223

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ART

Anna KHMARA
The role of Ukrainians in art and education in the Russian Empire of 18th century: the question of cultural influence....3
Anton KARMAZIN
History of Ukraine, reflected in the works of Myhajlo Verykivskyi....12

MUSICOLOGY

Adelina YEFIMENKO
Olivier Messiaen, Messe de la Pentecôte....19
Violetta DUTCHAK
Bandura Art of the Ukrainian Diaspora as the National and Cultural Phenomenon of the 20th – Early 21st centuries....34
Olena BATOVSKA
The features of I. Shamo's choral style (based on the materials of the cycle "The Cranes Are Flying")....48
Oksana KOVALSKA-FRAIT
Oleksandr Oles' poem "Come, come" in Mykola Lysenko's and Nestor Nyzankivskyi's interpretations....57
Khrystyna KAZYMYRIV
Mythologems of Nature Elements in the Drama Extravaganza "The Forest Song" by Lesya Ukrainka and its Musical Embodiments (based on the examples of the works by Mykhailo Skorulskyi and Vitaliy Kyreyko)....64

ETHNOMUSICOLOGY

Iryna MAZUR
The formation of a basic scientific approach to Ukrainian folklore song creation as in the studies of the researchers of the second half of the XX century....73

PERFORMING ARTS

Andrij KARPYAK
Flutist Fedor Prohachov`s professional secrets....86
Natalia SYNKEVYCH
Creative works of Lev Turkevych in context of social and cultural functioning of Ukrainian choral art of Western Diaspora....94

THEATER STUDIES

Bohdan KOZAK
On activity of the Rus'ka Besida Society's Ukrainian National Theatre under the direction of Mykola Sadovs'kyi (1905–1906) in the documents, letters, Polish and Ukrainian press ew interlude in ukrainian theatre in 1920-th: metamorphosis of the genre....103

Nadiya TERESHCHUK
Origins of theatrical culture in Halychyna.....126
Volodymyr BORYSIAK
Chekhov's Plays on the stages of Polish theatres in Lviv during World War I.....139

HOREOLOGY

Marina POGREBNYAK
Neoclassicism in choreographic theatres after L. Massine, B. Nijinska, F. Lopukhov as a step to the neoclassical style in the George Balanchin's theatre.....147
Alina PIDLYPSKA
National people stage dance as a means of influencing national consciousness and identity.....156
Natalia MARUSYK
Forming scientific and methodological basis Hutsul horeologic pedagogy and choreography.....161
Olena SHABALINA
Authentic movement of modern choreographic art.....171
Tetyana LOBAN
The role of jazz dance masters heritage in modern choreographic space.....179
Natalia CHAROVA
Luigi – Jazz Dance Pioneer and Innovator: a Personal Review.....188

FINE AND APPLIED ARTS STUDIES

Maria HELYTOVYCH
The master of icons 1530's from the Archangel Michael church in Zhogatyn.....191
Larysa KUPCHYNSKA
Kornylo Romanovskyi: page biography.....201
Lukasz KONIAREK
The history of engineer Janusz Witwicki's "Model of old Lviv".....209
Jaroslav BOBOSH
Leading trends of West Ukrainian painting at the end of the 19th century: state of investigation.....223