

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 13

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 13

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2013

*Друкується за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

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

Тринадцятий випуск “Вісника Львівського університету” серії “Мистецтвознавство” упорядковано та підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Серед авторів видання – музикознавці, етномузикознавці, театрознавці, хореологи України. У колі їхніх зацікавлень – актуальні проблеми філософії мистецтва, музикознавства, етномузикології, театрознавства і хореології.

This publication is the thirteenth volume of “Visnyk of Lviv University” of “Art Studies” series prepared by the Faculty of Culture and Arts of I. Franko Lviv National University. Interests of the authors whose works are included in this book encompass the problems of art’s philosophy, musicology, ethnomusicology, theatre studies and choreology.

Редакційна колегія:

академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. І. Безгін, 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, ст. викл. В. Пасічник (відп. секретар), академік АМУ, канд. мистецтвознавства, проф. Р. Пилипчук, проф., декан факультету журналістики 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. Сенік
Коректор Н. Галечко

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

Свідомо про внесення суб’єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70x100/16
Ум. друк. арк. 22,43
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2013

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

УДК 7. 071.2 (477.83) “19”

СИНЕРГІЯ МУЗИКИ Й СЛОВА У ПРАЦЯХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ

*Кафедра музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100
тел. 0324421524 e-mail: oksana_frajt@ukr.net*

Висвітлено проблематику поєднання слова й музики у працях українських музикознавців Галичини першої третини ХХ століття – С. Людкевича, З. Лиська та Б. Кудрика. Вказано на своєрідність внеску кожного з них до загально-європейського філософсько-естетичного та мистецтвознавчого дискурсу попередніх століть. Якщо погляди С. Людкевича вклилися у ґрунтовну концепцію, то З. Лисько запропонував “альтернативну” теорію, а Б. Кудрик намітив науково-популярний та “музично-антропологічний” ракурси основної проблематики.

Ключові слова: музика, поезія, мелодія, текст, стаття, композитор, музикознавець.

Проблематика поєднання музичного та вербального компонентів у вокальній (камерній чи хоровій) та сценічній галузях музичного мистецтва цікавила багатьох мислителів і часто викликала дискусії. Причому ці дискусії вели не лише музиканти, до них часто долучалися літератори, філософи та інші вчені. Міркування з цього приводу започаткувалися ще в Давній Греції. На зміну довготривалій синкретичній неподільності музики, поезії та танцю прийшло їх поступове відокремлення. Проте це не заперечувало їхнього поєднання. Існувала думка, що “музика має психічну дію виключно завдяки своєму зв’язкові з поезією. Однак переважав погляд (що торував собі шлях від Платона через Арістотеля і Теофраста), який приписував музиці збуджувальну й очисну силу, а також те саме моральне й матеріальне значення, що й поезії” [20, с. 80]. Так музика потрохи набувала самостійних прикмет.

У середні віки патристика ставила вимоги підпорядкування мелодії (музики) текстові. Утверджуючи примат слів Святого писання над музикою, отці церкви водночас дбали про його легше засвоєння разом з музикою і про те, щоб музика залишалася тільки тлом. Ієронім проголошував: “Хай раб Христа так співає, щоб не голос його, а слова догоджали Богу” [17, с. 24]. Але з ХІ століття вже висуваються й інші міркування. Гвідо з Арецо визнав більшу свободу за музикантом у процесі творення в порівнянні з “віршувальником”. Крім того, подав практичні рекомендації

у співвідношенні слів і музики. Що важливо, наголосив на естетичній принадливості вдалого сполучення обох мистецтв: коли з “граматичною милозвучністю” віршів “ще й музика поєднується, то насолода твоя зростає вдвічі” [17, с. 156]. Йоан Коттон доповнив думки свого попередника. Він “намагався виявити внутрішній зв’язок мелодії і тексту, вимагаючи від музики, щоб вона розкривала характер того, що співається” [17, с. 47]. Отже, тут вже йшлося про тіснішу відповідність слів і музики.

Епоха Відродження не привнесла нових акцентів до розглядуваної проблематики. Відомий теоретик Царліно у трактаті “Установи гармонічні” писав про спроможність музики посилювати афекти слова: “якщо слово здатне хвилювати душі й направляти їх у різні боки і це без гармонії і без ритму, ще більшою силою воно буде володіти, якщо до нього приєднати ритм, звуки та голоси” [23, с. 454]. Як і Гвідо з Арцео, пропонував способи “підкладання нот під словами”, для того щоб “голоси й окремі звуки були ясно чути” [23, с. 499].

В епоху просвітництва пальму першості переважно віддано поезії. Осмислюючи стан поезії на оперній сцені, Лодовіко Мураторі вказував на відсутність сенсу твору та незрозумілість слів, бо музика стала головною, а поезія підручним засобом [18, с. 97]. Атаназіус Кірхер у своїй праці “Мусургія універсалис” надавав головну роль поезії у її поєднанні з музикою [7, с. 199]. Бернар Ласепед був переконаний, що тільки у взаємодії з поезією межі музичного мистецтва розширюються. Він закликав музикантів не тішити себе нерозумними претензіями зображувати все, “бо це доступне лише поезії” [10, с. 537]. Джеймс Херіс стверджував, що “музика та поезія, кожна окремо, ніколи не дадуть такого ефекту, що досягається при їхньому поєднанні... Музика сама по собі збуджує тільки афекти, які швидко слабнуть і, без підтримки повнокровних образів поезії, гаснуть. Однак, необхідно врахувати, що в такому єднанні головна роль належить поезії, оскільки її достоїнства та корисність набагато значніші” [22, с. 574–575]. Натомість Джеймс Беті зараховував музику до найвищих мистецтв. Переконавав, “що вона має дуже великий вплив на людську душу, володіє даром збуджувати у слухача найрізноманітніші відчуття”. Разом із тим констатував, що музика “тісно пов’язана з поезією і проявляється з найбільшою досконалістю, коли поезія приходить їй на допомогу в іпостасі тлумача. Я допускаю, що музика може існувати самостійно від поезії, і поезія – незалежно від музики, однак поєднання цих двох мистецтв може дати ефект, недосяжний для кожного з них зокрема” [1, с. 644].

У трактаті “О пінії Божественном” (початок XVII століття), що за гіпотезою О. Цалай-Якименко, належить українському вченому Єпифанію Славинецькому, музика (мусикія) дефініюється як “узгодженість у всіх родах [явищ]... згідно з творчим задумом вона має двоїсту єдність – тексту і мелодії. Мусикія ... прикрашає слова гарними гармоніями, звеселяє серця, наповнює душу радістю” [21, с. 289]. Таке розуміння музики у рівноправності та узгодженості її складників виявляє, крім того, причетність до “філософії серця”, властивої українській етнокультурі, а також національну схильність до естетизації церковного співу.

За романтичної доби окреслилася протилежна до попередніх часів тенденція: більшість мислителів надавали відчутну перевагу музиці. У руслі популярності тогочасної ідеї “синтезу мистецтв” поезія з музикою інколи ототожнювалися. Ось думки Новаліса – “музика, пластика та поезія суть синоніми” [19, с. 307]; “чи не повинна поезія бути внутрішніми живописом і музикою?” [19, с. 317]. Слова й звуки уподібнюються в нього тим, що вони – “істинні образи й зліпки душі” [19, с. 316]. У представленому Е. Т. А. Гофманом діалозі поета з композитором читаємо

про “чудову таємницю музичного мистецтва”: “коли мова із-за своєї бідності зсохнеться, тільки тоді відкривуться невичерпні джерела музики, її виражальних засобів” [5, с. 44]. Устами свого персонажа-композитора критик декларує, що “матеріал, дія, ситуація, а не пишні слова повинні надихати композитора, не тільки так звані поетичні образи, а й різноманітні розмисли – справжня мука для музиканта” [5, с. 44]. Карл Марія фон Вебер виступав за універсальність генія, що, зокрема, має проявлятися у зверненні до різноманітних музичних жанрів: “... ні один композитор не повинен нехтувати вокальними творами. Вокальна музика несе в життя драматичну правду, і від неї до інших жанрів – тільки один крок, а від інших до неї – напевно, декілька” [4, с. 76]. Як творець першої романтичної опери, К. М. фон Вебер вважав доцільним поділитися власним досвідом komponування: “перший і найсвятіший обов’язок, що покладається на вокальну мелодію, – це бути як можливо істинною в декламації. Хоча... бувають випадки, коли можна пожертвувати абсолютно правильно виміряною вагою окремих складів заради внутрішньої правди мелодії” [3, с. 76]. Він все ж вагався у своїх порадах, бо ніхто ніколи не зможе запропонувати спосіб для створення геніального твору. “Покликання мелодії полягає в тому, щоби передати виражене в слові внутрішнє життя, щоби воно ясно й світло вийшло назовні” [3, с. 76]. Але застерігав, використовуючи яскраві метафори: “...при педантичному прагненні до правильності в деталях квітковий пилок внутрішньої істини мелодії засихає і твердне. Питання, кому грати роль пана – музиці чи поезії, – це скала, об яку розбивається немало починань” [3, с. 76]. Як видно із цього висловлювання, поезію та музику розглядали романтики також і на паритетній основі. “Музика не підкорюється поезії, вона рівноцінна їй”, – такого погляду дотримувався й Густав Шілінг [24, с. 111]. Він зазначав, що поезія набуває найбільш вражаючої сили в пісні, яка виконується людським голосом [24, с. 113]. Обстоюючи самостійність музики, драматург Франц Грільпарцер переконував у існуванні різних підходів до питання синтезу поезії з музикою, зокрема, щодо музично-сценічних жанрів. “Музика, мистецтво самостійне, не може й не повинна жертвувати своїми власними обставинами... правилами... навіть і на користь поезії” [6, с. 146]. Властиві оперній музиці кількакратні повторення фраз і уривків тексту він назвав “скандалом” для поета. Тому “принципом повинно стати наступне: ні одну оперу не розглядати під кутом зору поезії; зі сторони поезії всякий музично-драматичний твір – це нісенітниця” [6, с. 147]. Бетховен у своїй знаменитій останній симфонії, де до фіналу впроваджено хор, явив своїм нащадкам прообраз “художнього твору майбутнього” – така сентенція Ріхарда Вагнера проголосила цей взірєць сполучення музики й поезії “загальним мистецтвом усіх” і “неможливим для всіх інших, розділених мистецтв” [2, с. 195]. Композитор-новатор, відомий своїми пошуками в оперному мистецтві, сформулював послання і поету, і музиканту, суть яких полягає у взаємозумовленні обох мистецтв (у жанрах опери та драми). “Скажемо музиканту прямо: навіть найменший елемент музичної виразності, якщо в ньому не передбачено задум поета і якщо він не необхідно обумовлений втіленням поетичного задуму, – надлишковий, непридатний, поганий... Скажемо поету прямо: ... вищий поетичний задум вимірюється тим, що він може бути повністю втілений музичним вираженням” [2, с. 197].

Наведені вибрані висловлювання учених різних епох і національностей демонструють плюралізм візій проблематики синергії музики й поезії. Деякі з них видаються переконливими й слухними, інші перебільшеними, проте всі разом лише підтверджують складність і нерозв’язаність поставлених питань.

Початок ХХ століття викликав новий виток спіралі суджень, у який внесли свій вклад українські вчені Галичини. Зокрема, це такі доктори музикознавства й композитори, як Станіслав Людкевич, Зиновій Лисько та Борис Кудрик.

Зокрема, С. Людкевич проявляв стійкий інтерес до проблеми сполучення поезії та музики, свідченням чого є статті, написані впродовж 1901 та 1902 років: “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка” та “Про композиції до поезій Шевченка”. У 30-х роках С. Людкевич зробив їх нові редакції під назвами “Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка” та “Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” (з урахуванням новоствореної музики). До цієї групи статей можна віднести й допис “Поезії М. Шашкевича в музиці” (1911). У радянські часи до столітнього ювілею І. Франка, С. Людкевич написав статтю “Іван Франко і музика” (1956).

У статті “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка” (1901) С. Людкевич насамперед розкрив естетичні засади зв’язку поезії і музики; зробив періодизацію їхнього обопільного розвитку (синкретичний період нерозривної цілості обох мистецтв, період початкового розрізнення і період остаточної емансипації); виявив чинники сприяння їхньому поєднанню (насамперед ритм і формальну відповідність); висвітлив прикмети “співності” українських пісень, що їх органічно засвоїв і передав Т. Шевченко у своїй поетичній творчості.

Стаття “Про композиції до поезій Шевченка” порушила питання міри індивідуального підходу композитора до “омузикалення” поезії взагалі, та Шевченкової зокрема. С. Людкевич застеріг проти нівелювання індивідуальності поета, вірші якого, а з ними чуття й світогляд, композитор “перепускає ... немов через фільтр, через призму свого власного чуття, власного інтелекту” [14, с. 238]. Тому, за переконанням музикознавця, “свідомий того всякий музика при композиції до якої-небудь поезії повинен мати скрупули совісти в тім напрямі та старатись у формі й змісті принаймні якнайближче ввійти і перейняти зміст і сферу поетичну даної поезії і самого ж поета взагалі, та якнайменше інсинуювати йому свого “я” в достосованій музиці” [14, с. 238]. Оскільки особистість Т. Шевченка, за С. Людкевичем, “найкращий тип і втілення української вдачі й характеру”, а його поезія “є не тільки виразом його індивідуальних думок і почувань, а з рівним правом є найкращим скристалізуванням української народної поезії”, то звідси випливає, що “першим каноном для всякого композитора до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, у їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємну зв’язь і відносини” [14, 239].

Водночас С. Людкевич закликав до розуміння того, що поезії Т. Шевченка все ж є плодами його індивідуально-артистичної творчості і цього неможливо не враховувати. “Поезії Шевченка як твори індивідуального артизму вимагають артистичної музики, що подібно ілюструвала б та давала тонкий вираз нюансам змісту поезії. Народні пісні будуть тільки тим відживчим джерелом, з якого композитор повними пригорщами може брати живий елемент та сирий матеріал для своїх ідей музичних” [14, 240].

У своїй дисертації “Два причинки до питання розвитку звукообразності” (захищеній 1908 року у Відні під керівництвом Гвідо Адлера) С. Людкевич вказав на відмінність між вокальним та інструментальним мистецтвами. Перше “виступає як мистецтво допоміжне (щодо слова) і частково обумовлене словом”, друге означив як “так звану абсолютну музику” [13, с. 64].

Викладені на початку століття міркування С. Людкевич розширив і поглибив 1934 року у статтях “Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка” та “Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря”. Це погляди на ту ж проблему з висоти здобутого за три десятиліття музикознавчого й композиторського досвіду. Обґрунтувавши в першій зі статей “Основи мелодійності поетичного складу” взагалі й Шевченкового зокрема, Людкевич не лише нагадав про народне коріння поезії Кобзаря, а й дослідив літературні впливи на неї. Ритміку Т. Шевченка загалом трактує як непіддатну точним канонам і нормам, “проте, у ній царять всевладне відвічні закони великої, правдивої поетичної краси та естетики” [16, с. 250]. У цій статті також зроблено короткий теоретичний екскурс у складну проблему (що її названо тут “вагнерівською”) “співділення та з’єднання двох різних, – уже самостійних і емансипованих, – галузей мистецтва – поезії й музики, в однім мистецьким завданні, для одного суцільного естетичного враження” [16, с. 251]. Цю складність у тогочасну добу музикознавець пояснив виробленням цими мистецтвами у своєму “самостійному житті” окремих естетичних умов та основ у формі, засобах і способах виразу. Цілком резонно зауважив створення в поезії “амузикальних, неспівних форм вірша”. Деякі поетичні жанри (епічні поеми, рефлексійно-дидактична поезія, сатира, навіть сонети), на думку С. Людкевича, “віддалилися та відчужилися від музики ... своєю натурою як і формою”, тому й не надаються до співу, а тільки до рецитації [16, с. 251]. Залишилася придатною до вокальної музики лише “чиста”, “чуттєва, настроєво-емоціональна лірика та пісенні лірично-епічні жанри” як балади, романси, казки тощо. До цієї сфери належить також Шевченкова поезія, що, на перший погляд, надає можливості до її інтерпретації композиторами. Але тут виникає інша перепона, що її С. Людкевич побачив у зіставленні поезії, яку сприймаємо при рецитації (декламації) тексту, з тою самою поезією, призначеної “в цілості до співу” – “це дві зовсім окремі мистецькі категорії”. Масштаби більшості поем Т. Шевченка не йдуть на користь композиторам.

Ім С. Людкевич адресував ще й такі загальні естетико-моральні вимоги:

1) музика вокальна мусить так підходити до поетичного тексту, щоб його виразовим прикметам та красі допомагати та служити, а не приголомшувати їх музичними ефектами, хоч би навіть самим по собі й гарними;

2) з іншого боку, композитор мусить пам’ятати і про те, щоб його музика до поетичного тексту, як музична композиція, сама по собі була змістом і формою під кожним оглядом мистецька, гарна та логічна [165, с. 252].

У заключній статті із групи, присвяченій темі “Шевченко і музика”, – “Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря”, – С. Людкевич зосередив увагу на аналізах музичної продукції на вірші поета. Розпочавши від М. Лисенка, закінчив своїми сучасниками. Людкевич ствердив, що М. Лисенко намагався створити у цій галузі спеціальний стиль. Композитору завдяки “його талантові та музичній культурі при допомозі студій та народних пісень вдалося найти здебільша спільний язик з поетом, і його підхід до Шевченка, як і способи цього підходу могли стати зразком не тільки для його найближчих епігонів (Стеценка, Степового й ін.), але й для новітніх музик” [12, с. 257].

У висновках С. Людкевич підсумував свої міркування тим, що тогочасна українська вокальна музика збагатилася більше кількісно, ніж якісно інтерпретаціями поезії Т. Шевченка. Проте знайшов і загальну користь у проявленій багатьма

композиторами любові до поета: "...все-таки поезія Шевченка приневолити всіх українських музик у меншій або більшій мірі, свідомо чи й не свідомо інтенсивніше виявити народний український характер і колорит у музичній вокальній літературі" [12, с. 269].

Упродовж 20–30 років ХХ століття тема "Шевченко і музика" привертала увагу й інших українських учених, а саме, літературознавця Степана Смаль-Стоцького, фольклориста Філарета Колессу, музикознавців Нестора Нижанківського ("Шевченкова поезія в музиці", 1934 р.) і Зиновія Лиська. Зиновію Лиську належать дослідження "Музичний ритм в поезії Шевченка" (1929) і "Шевченко й музика" (1939). Крім того, З. Лисько написав працю "Відношення музики до поезії" (1928) під час перебування у Празі, де 1926 року захистив докторську дисертацію "С. Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм»" під керівництвом Зденека Неєдли.

У праці "Відношення музики до поезії" З. Лисько виявив власні судження, які можна назвати альтернативними. За основний концепт відносин між поезією і музикою у З. Лиська послужив "конфлікт". Музиколог свідомо заявив про це на початку викладу, розраховуючи на здивування слухачів (а це був виступ з рефератом на одній із мистецьких зустрічей у Празі) та читачів, "бо загальний погляд є такий, що вокальна музика це є якраз тісне сполучення обох цих мистецтв, що в пісні музика і поезія себе обопільно підпирають, одне одному додають більшої сили виразу" [11, с. 2]. Передусім З. Лисько зауважив, що підійшов до розв'язання питання "головно з практичного боку", тобто з боку композитора, який часто зустрічається з названою проблемою. Водночас визнав, що "в таких справах тяжко обійтися без теоретизування, без екскурсів в область теоретичної естетики, або й узагалі філософії" [11, с. 1]. З. Лисько спирався на очевидний факт їхньої самостійності й заявив, що не бачив перспективи їхнього сполучення, яке означає насильницьке повернення до "примітивного етапу", коли вони були "нерозлучні елементи одної цілості". У тогочасній вокальній музиці він вбачав "боротьбу між поезією та музикою", більше того – "поезія нищить музику, або музика нищить поезію".

Докази, до яких вдавався для підтвердження своєї правоти, такі. По-перше, зупиняється на мові "в чисто граматичнім значінню" і переконує, що "не можна собі уявити поезії, яка ради, наприклад, ритму змінюла би собі самовільно наголоси слів. Для поезії неправильні наголоси, це гріх непростимий"¹ [11, с. 3]. А музика, на думку З. Лиська, ще більше сприяє цьому "гріху", бо має до нього ще більші можливості. Тому "факт є такий, що музика неправильно наголошує слова" [11, с. 4]. Тут, після наведення прикладу народної пісні "Чорнушко, душко" зі збірки К. Квітки, зауважував: "в народних піснях таке явище зміни наголосів в словах зустрінемо скрізь. Прикладів можна би навести без ліку" [11, с. 5]. Причину цього бачить у силабічному типі віршування, властивому народній пісні. З цього походить таке парадоксальне твердження: "... народня музика страшенно жує мову, а тим самим і нищить пісню". Відразу наче намагався пом'якшити й спростувати це: "таке перекидання мови дуже неприємно вражає нас в деклямації, але якщо ту саму деклямацію... перенесемо в царство тонів, тоді всяке естетичне невдоволення абсолютно відпадає"² [11, с. 5].

¹ Натомість це явище доволі поширене.

² Важко уявити, щоби хтось виконував або слухав деклямацію народної пісні.

Окрім того, З. Лисько пояснив таке “цікаве явище” тим, що вирішальна роль належить музиці, яка “займає таке домінуюче становище, що головну увагу слухача звертає на себе, а поезію повертає в свою рабину, обезобразжує її ради свого егоїзму (sic!), а слухач з тим усім мовчки погоджується, та з естетичною насолодою слухає передовсім музику” [11, с. 5].

По-друге, З. Лисько звертав увагу на “правильну декламацію” – йдеться про відповідне змістові підкреслення ключових слів тексту “чи то підвищенням тону, чи повільнішою вимовою”. Автор тут слушно вимагав, щоб такі підкреслення відбувалися синхронно з музичного й поетичного боків. Але на своє запитання “що ж ми бачимо в дійсності?” відповідає взірцем строфічно-куплетної форми пісні, де слова різні, а “музика залишається все та сама”, результатом чого є “абсолютно абсурдна” декламація [11, с. 7]. Цю сентенцію ілюструє двояко: 1) “головокружними колоратурами” в італійських аріях, коли одне слово, “з боку декламаційного без значіння, співається цілими сторінками”; 2) діленням слів музичними паузами. І що “наше естетичне почуття... не протестує”, також є доказом того, що “музика взяла верх над поезією, відсунула її на рішучо підрядне становище, а її роллю дуже обмежила” [11, с. 10]. За прикладами того, як музика “заглушує поезію”, тобто, наявності неадекватних до смислу слів музичних підкреслень, сягає до “короля пісні” Ф. Шуберта, Е. Гріга, М. Лисенка в інтерпретації поезії Т. Шевченка. Навіть зробив експеримент у останньому випадку, вкладаючи іншу поезію до музики М. Лисенка і ствердив про якіснішу декламацію.

По-третє, З. Лисько акцентував на ритмі. Взагалі ритм у поезії і ритм у музиці, як слушно зауважував автор, це дві зовсім відмінні речі. “Ритм в музиці має незмірно більше можливостей”, через що композитор задля уникнення одноманітності поетичного ритму задає свій ритм і так “нищить ритм поезії від першого слова до останнього” [11, с. 13]. Це відбувається і при ритмізації музикою силабічної поезії, наслідком чого є неправильно наголошені слова. З. Лисько йде далі у своїх звинуваченнях музики: “якщо музика нищить ритм поезії, то з того виходить само собою, що нищить теж і метр” [11, с. 14].

Пристаючи до долі фонетичних прийомів поезії, З. Лисько констатував, що алітерація “пропадає в пісні зовсім, тому що співати можна тільки голосівку, а ніколи шелестівку”; асонація у співі так само втрачає свої властивості [11, с. 14].

Неприпустимим автор дослідження вважав довільні повторення або пропуски слів композиторами. “Це вже є порушення авторського права поета”. Поняття “музичності” чи “інструментації” поезії, що “не має з властивою музикою нічого спільного”, також при музичному озвученні зникає. Тому “...доброї поезії шкода для пісні, шкода її віддавати на поталу такому брутальному егоїзмові. Сьогоднішній стан обох мистецтв є такий, що вони ніяк не можуть сполучитися в одну цілість як рівнорядні елементи; одне з них мусить пропасти” [11, с. 16]. Після такого вердикту З. Лисько вкотре дивується із терпіння слухача, бо його увага поглинута музикою. Це підтверджує отриманням естетичної насолоди від М. Батістіні при незнанні італійської мови, любов’ю американців до Ф. Шаляпіна тощо.

З огляду на вище сказане З. Лисько резюмує: “у вокальній музиці поезія пропадає і то пропадає подвійним способом: 1) тим, що музика жує і нищить ритм поезії, декламацію (зміст), наголоси, фонетичні фігури і т. д., 2) тим, що музика взагалі перешкоджує в пісні слухати поезію” [11, с. 17].

Проте автор допустив, що бувають протилежні випадки, коли “вповні домінуюче становище забирає поезія” – йдеться про речитатив і мелодраму.

Тут, як думав З. Лисько, навідворіт поезія нищить музику, оскільки у згаданих жанрах “ми слухаємо передовсім поезії, а з музики залишається тільки якийсь дуже невиразне вражіння... неозначені ритми, ... загальний плін шуму, вражіння чисто фізіологічні”. При цьому “мимоходом” зазначав, що музика “пропадає” в балеті і в кіно [11, с. 18]. Звідси випливає, що “між музикою та поезією у їх сполученні існує боротьба. В різних формах бере верх часом одно, часом друге, і в кожному випадку бачимо факт, що вони собі обопільно перешкоджують” [11, с. 18]. З огляду на це З. Лисько дозволив собі ще маленький екскурс у психологію з метою дати натяк на пояснення.

Відштовхувався від того, що поезія і музика – “мистецтва дуже близькі, принаймні у фізичнім розумінні” [11, с. 19]. Відтак робить спробу окреслити психофізіологічні механізми їхнього сприймання людиною. Шлях “від інструменту до мистецтва” складається з частин: фізичної (від інструмента до вуха), фізіологічної (від вуха до мозку), психічної (мистецтво). Шлях поезії той самий, але на останньому етапі “поезія з музикою вже розходяться” через те, що “поезія складається зі слів і речень і перша чинність мозку є така, щоби в нашій свідомості збудити ті поняття і ті образи” [11, с. 20]. В цьому й полягає, за З. Лиськом, відмінності у дії та сприйнятті двох мистецтв: “в музиці вистарчають самі фізіологічні слухові вражіння і вони безпосередньо переходять у мистецтво; а в поезії слухові фізіологічні вражіння мусять викликати наперед в нашій свідомості певні поняття, образи, рефлексії і тільки тоді на підставі їх витворюється етап мистецтва”³ [11, с. 21].

Автор стверджував про існування своєрідного “різнобою” на етапі психічної дії, коли мозок не здатний розпорозуватися на два фронти, і надав одному з мистецтв перевагу, а інше залишив “недоопрацьованим”. Отже, “зі сполучення музики та поезії ми одержуємо не демократичну рівність, а тільки деспотичне панування одного над другим” [11, с. 22].

Загальний хід музичної еволюції, на думку З. Лиська, показав, що напрямом, за якого знайдено прийнятний *modus vivendi* між музикою та поезією, був імпресіонізм, коли у вокальних творах старалися “добре декламувати і крім цього музично в деталях передати психічні переживання зі всіма нюансами, які заключає в собі кожне слово поезії”. Проте імпресіоністичні експерименти привели до абсурду, бо і поезії не врятували, і музиці нашкодили [11, с. 23]. А найновіша модерна музика, як вважав автор, знову взяла за основу старий класичний принцип жертвування поезією.

У майбутньому ж З. Лисько бачив такі два способи підходу музики до поезії: 1) “Взагалі поезію від музики відлучити”, що означає “співати без слів”. Пояснюється це тим, що “модерна музика йде до інструментації співака”. Тому слова для музики “... не мають значіння”, “не конче потрібні, а навпаки, може ще шкодять музиці” (*sic!*) [11, с. 24]. Вокаліз без слів ставив вище від пісні з текстом з її визначеністю емоцій. Ця “височина музики” кореспондується з філософією А. Шопенгауера, коли мистецтво “займається не реальним індивідуалізмом, тільки ідеями”. Тут З. Лисько солідаризувався з прихильниками “абсолютної музики”, бо кожен текст “обмежує музичне мистецтво” [11, с. 25]. Чи означає це, що модерна музика цілком відкидає текст пісні?

³ Цим З. Лисько заперечував усяку образність музики, а тим більше програмної з її наперед визначеною конкретикою.

Відповідь на це запитання дає другий спосіб, що пропонує методику компонування: “і модерну, маломовну поезію можна з успіхом сполучити з музикою, а саме так, що на загальний плин музичної думки буде падати спів короткими фразами розділеними між словами павзами. Такою повільною декламацією досягаємо того, що поезія не пропаде... і тоді оба мистецтва обопільно себе піддержують.... Під час того... музика пливе безпереривно і т. ч. витворюється цілість, в якій нарешті найшли *modus vivendi* ті два приятелі, що так довго не знаходили форми для спільного життя”⁴ [11, с. 27].

Завершуючи свій виклад, З. Лисько підкреслив, що він лише “зачепив” кілька питань, кожне з яких “вимагало би для повного вичерпання обширних наукових монографій”. А це були “тільки натяки на певні цікаві моменти” [11, с. 28].

Проблемою синтезу слова й музики цікавився також Борис Кудрик, який захистив 1932 року докторську дисертацію “Історія української музики в Галичині від створення кафедрального греко-католицького хору в Перемишлі до смерті І. Лаврівського” під керівництвом Адольфа Хибінського. Серед його статей, написаних у 30-х роках ХХ століття, – “Іван Франко в пісні”, “Поезія Шевченка в музиці”, “Відносини українських поетів і письменників до музики” (зібрала та впорядкувала музикознавець Наталія Толошняк і люб’язно надала до опрацювання).

Серед українських музикознавців Б. Кудрик першим звернувся до тематики композиторських прочитань поезії І. Франка. Стаття, приурочена до 20-ліття його смерті, була написана з метою ознайомлення широкої громадськості з музикою на вірші Франка-поета та пропагування її виконання на очікуваних святкуваннях. Оpubлікована в другому числі “Просвіти” за 1936 рік. Ці обставини й зумовили “суспільно-просвітянське” спрямування статті. Б. Кудрик обмежився інформативно-хронологічним переліком пов’язаної з І. Франком вокальної музики – сольної та хорової, а також зробив опис її регіональної належності (Буковина, Галичина та Наддніпрянщина). Передусім констатував малу кількість такого роду творчості. Не вдаючись до аналізів самих творів чи якихось проблем із музичним озвученням поезії, Б. Кудрик подекуди лише окреслив характер чи “дух композиції” або відзначив її переваги. Зокрема, сольна пісня із супроводом фортепіано “Як почуєш вночі” Д. Січинського “рознесла найбільше ім’я композитора по всіх українських землях”. Чоловічі хори цього ж композитора – “Даремне пісне” й “Непереглядною юрбою” – назвав “двома перлинами” [9, с. 43]. А кантату К. Стеценка “Єднаймося” для мішаного хору та фортепіано, за словами Б. Кудрика, “бадьору й вогнисту”, “радо виконують ... на різних святочних академіях” [9, с. 44]. Цінно, що автор статті долучив до переліку й власні твори на тексти І. Франка, бо його спадщина, як відомо, не збереглася повністю. Статтю закінчено оптимістичним сподіванням, “що наші молоді музичні сили звернуть більше уваги на Франкові поезії” [9, с. 44].

Стаття “Відносини українських поетів і письменників до музики” (1938) [8] торкається маловисвітленого й цікавого питання місця музики в українському поетично-письменницькому світі⁵. Так окреслене питання, на думку Б. Кудрика,

⁴ Така рекомендація наштовхує на думку легітимності існування вокальних творів винятково з повільними темпами.

⁵ На необхідності прослідкування впливу фольклору на окремих письменників і їхні твори наголошував Ф. Колесса у статті “Про вагу наукових дослідів над усною словесністю” (1922). Б. Кудрик розширив цю тему зв’язками з класичною музикою, музичністю літературної мови та особистими схильностями літературів до музикування.

є одним зі свідчень музикальності й співучості нашого народу. Розпочинаючи від анонімних авторів музики до шкільної драми та вертепу XVIII століття, що брали за основу народні мелодії, музиколог розглянув відомих майстрів слова під кутом зору особистого ставлення до музики (народної і професійної) та пов'язання з музикою їхньої літературної творчості.

Особливо музикальними й “музикуючими” були Г. Квітка-Основ'яненко (грав на флейті, “пробував ...укладати музику до народніх танків”), Т. Шевченко (добре співав “своїм звучним баритоном”, був знайомий з М. Глінкою), Ю. Федькович (“творив, співаючи”, komponував пісні), С. Воробкевич (поет і композитор “в одній особі”), М. Кропивницький (“сам укладав пісні”, “сам складав музичні комедії”), Леся Українка (“гарно грала на фортепіані”), П. Тичина (грав на кларнеті).

Окрім того, Б. Кудрик вирізняв українських літераторів за музикальністю мови. З цього огляду найбільше його уваги закономірно заслужив Т. Шевченко. “Увесь очарований народною піснею” І. Котляревський, вірш Л. Глібова та Я. Щоголева “майже скрізь співучий”, В. Шашкевич (син М. Шашкевича) “проявив багато співучости в своїх віршах”, співучою є мова М. Вовчка та І. Нечуй–Левицького, “дуже музикальні” вірші М. Старицького, П. Мирний ішов шляхом Вовчкової “співучої прози”, мова М. Коцюбинського “скрізь дзвонить, співає”, вірш Лесі Українки “скрізь плавний та дзвінкий, мов тони фортепіану”, вірші Б. Лепкого – “співні” тощо.

Як вважає Б. Кудрик, поети й письменники, в художніх творах яких згадано світових музичних геніїв та їхні здобутки, виявляють цим свою обізнаність із музичною культурою. Це, зокрема, наочно проілюстровано в повістях Т. Шевченка, творах І. Нечуй–Левицького та Б. Лепкого. Наголошував він і на тому, що в оповіданні І. Нечуй–Левицького “В концерті” письменник талановито описує виконання творів М. Лисенка поруч із шедеврами “великих німецьких та італійських композиторів”. “Вперше в українському письменстві виступає один із світочів усесвітньої музики”, а саме Бетховен – в ролі головної дійової особи, в оповіданні Ю. Косача (небожа Л. Українки) “Вечір у кн. Розумовського” [8, с. 67–68].

До тих, у кого “музикальних” віршів небагато, Б. Кудрик відносить П. Куліша та І. Франка. До Франка – “каменяра Галицької землі” – у Б. Кудрика особливе ставлення. Його “співучі вірші, головно настроєні на нуту української пісні, не один український композитор (Лисенко, Січинський, Людкевич) використовував до своїх кращих пісень та хорів” [8, с. 67–68]. Кудрик акцентував: “це був великий знавець народньої пісні, добрий знавець європейської музики, хоч у творах згадок про неї дуже мало” [8, с. 67–68].

Визнаються також заслуги І. Франка у написанні статей про українську музику, проте його заклик “Геть із Бортнянським!” (із статті “Думки профана на музикальні теми” – *О. К.-Ф.*) залишився Б. Кудрику незрозумілим. Як не дивно, мова та спосіб викладу О. Кобилянської видаються Б. Кудрику “не музикальними”, хоча зміст її творів про музику викликав у музиколога такі багаті на метафори й епітети рядки: “зате дуже талановито віддає вона не раз словами саму музику, гру... А любов до музики і знання її б'є з її творів, із них переливається полум'яна тужливість буковинської народньої пісні, несамовита дикість циганської музики, такої близької духові буковинських гір та царин, із музикою Шопена або Шумана” [9, с. 43–44]. У Лесі Українки та Б. Лепкого зауважено ще такий різновид зв'язків між літераторами

й музикою, як написання поезій під впливом творчості видатних композиторів або народної пісні.

Прикметним є момент статті, де згадується П. Тичина як “наймузикальніший поет”, але, як уточнює Б. Кудрик, “той давній, не теперішній”. Справді, на час написання статті в Радянській Україні тривав червоний терор, і П. Тичина вже не надихався грою на кларнеті. 1930-і роки – період фізичної і моральної ліквідації митців, особливо поетів, – увійшов до української історії під назвою “Розстріляне Відродження”. Ті ж, хто пристосувався до нових умов, вижили (та й то не всі), але були змушені підкоритися режиму й прославляти його, творити в строгих ідеологічних рамках, як це й сталося з П. Тичиною.

Розглянуті праці С. Людкевича, З. Лиська та Б. Кудрика про синергетику музики й поезії свідчать, що музикознавці ставили собі різні завдання й обирали відповідну методологію їхнього розв’язання. Це й зрозуміло з огляду на багатовекторність проблематики. Висловлювання С. Людкевича засвідчили, що його погляди еволюціонували від тлумачення музики як мистецтва допоміжного щодо слова – до визнання їхнього “співділання” (тобто синергії) в єдиному художньо-естетичному організмі. Окрім того, напрашується висновок про надзвичайно високі вимоги, які С. Людкевич ставив композитору в його намірі музичного озвучення поезії. Можна ствердити, що С. Людкевич створив власну концепцію, що вирізнялася конструктивністю, послідовністю та логічністю. Своєрідна теорія С. Лиська, що вмістила в собі поруч із мистецтвознавчим філософсько-естетичний, методико-практичний та психологічний аспекти (за його виразом, “натяки”), претендує на оригінальність, хоча в контексті попередньо викладених думок західних мислителів різних епох виглядає, що все це вже було сказане (щоправда, не в такій категоричній формі). Відтак, З. Лисько дещо лише радикалізував і вказав на перспективні напрями досліджень. Статті Б. Кудрика цінні тим, що окреслили деякі відгалуження основної проблематики. Перша з них – у науково-популярному ракурсі, друга – в ширшому “музично-антропологічному” розумінні проблематики, а саме в орбіті різнобічності мистецьких уподобань талановитих особистостей.

Список використаної літератури

1. *Бетти Дж.* Очерки о поэзии и музыке / Дж. Бетти // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / [Собр. текстов В. П. Шестакова]. – М. : Музыка, 1971. – С. 640–675.

2. *Вагнер Р.* [Музыкально эстетические фрагменты] / Р. Вагнер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 180–208.

3. *Вебер К. М.* Ответ на замечания Мюльнера / К. М. фон Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 76.

4. *Вебер К. М.* Сочинительская манера г-на концертмейстера Фески в Карлсруэ / К. М. фон Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 75–76.

5. *Гофман Э. Т. А.* Поэт и композитор / Э. Т. А. Гофман // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / К. М. фон Вебер ; [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 32–45.

6. *Грильпарцер Ф.* [Дневниковые записи, речи и рецензии] / Ф. Грильпарцер // К.М. фон Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 132–151.
7. *Кирхер А.* Мусургия универсалис / А. Кирхер // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 189–212.
8. *Кудрик Б.* Відносини українських поетів і письменників до музики / Борис Кудрик // Життя і знання. – 1938. – № 3. – С. 67–68.
9. *Кудрик Б.* Іван Франко в пісні / Борис Кудрик // Просвіта. – 1936. – № 2. – С. 43–44.
10. *Ласепед Б.* Поэтика музыки / Б. Ласепед // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 534–537.
11. *Лисько З.* Відношення музики до поезії: рукопис. – Прага, квітень 1928. – 28 с. [Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаніка. Ф. 9 (Окремі надходження). Справа № 547].
12. *Людкевич С.* Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” / С. Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 278–284.
13. *Людкевич С.* Два причинки до питання розвитку звукообразності / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 62–149.
14. *Людкевич С.* Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів: Вид-во М. Коць, 1999. – С. 238–242.
15. *Людкевич С.* Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 218–237.
16. *Людкевич С.* Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т.Шевченка / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 246–265.
17. *Музична естетика західноєвропейського середньовіччя (трактати) / [Упор. текстів і вступ. стаття В. П. Шестакова].* – К. : Музична Україна, 1976. – 262 с.
18. *Муратори Л.* О совершенной итальянской поэзии / Л. Муратори // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 95–104. (Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли).
19. *Новалис (Фридрих фон Гарденберг).* Фрагменты / Новалис // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 304–318.
20. *Татаркевич В.* Історія шести понять [пер. з польської В. Корнієнка] / Владислав Татаркевич. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
21. *Цалай-Якименко О.* Київська школа музики XVII століття / Олександра Цалай – Якименко. – Київ ; Полтава ; Київ, 2002. – 490 с.
22. *Хэррис Дж.* Трактат о музыке, живописи и поэзии / Дж. Хэррис // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 566–576.
23. *Царлино Дж.* Установление гармонии / Джозеффо Царлино // Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения (сост. текстов В. П. Шестакова). – М. : Музыка, 1966. – С. 424–513.

24. Шиллинг Г. Опыт философии прекрасного в искусстве / Г. Шиллинг // Музыкальная эстетика Германии XX века. – В 2-х т. – Т. 2. – М. : Музыка, 1983. – С. 110–117.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

SYNERGY OF MUSIC AND LYRICS IN WORKS OF UKRAINIAN GALICIAN MUSICOLOGISTS IN THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

Oksana KOVAL'SKA-FRAJT

*Department of Musicology and Piano,
The National Pedagogical University of Ivan Franko,
24 Franko street, Drohobych, Ukraine, 82100
tel.: 0324421524, e-mail: oksana_frajt@ukr.net*

Article is devoted to the problems of combining words (lyrics) and music in the works of Ukrainian Galicia musicologists of the first third of the twentieth century – S. Lyudkevych, Z. Lys'ko and B. Kudryk. Specified on the uniqueness of each contribution to the pan-European philosophical and aesthetic discourse and art criticism of previous centuries. If it looks that S. Lyudkevych invested in consequent concept, then Z. Lys'ko proposed “alternative” theory, and finally B. Kudryk charted popular science, music and anthropological perspectives of substantive issues.

Key words: music, poetry, melody, text, art, composer and musicologist.

СИНЭРГИЯ МУЗЫКИ И СЛОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ УКРАИНСКИХ МУЗЫКОВЕДОВ ГАЛИЧИНЫ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX века

Оксана КОВАЛЬСКАЯ-ФРАЙТ

*Кафедра музыковедения и фортепиано,
Дрогобычский государственный педагогический
университет имени Ивана Франко,
ул. И. Франко, 24, Дрогобыч, Украина, 82100
тел.: 0324421524, e-mail: oksana_frajt@ukr.net*

Освещено проблематику соединения слова и музыки в исследованиях украинских музыковедов Галичины первой трети XX века – С. Людкевича, З. Лыська и Б. Кудрыка. Отмечено своеобразие вклада каждого из них к общеевропейскому философско-эстетическому и искусствоведческому дискурсу предшествующих столетий. Если взгляды С. Людкевича составили последовательную концепцию, то З. Лысько предложил “альтернативную” теорию, а Б. Кудрык наметил научно-популярный и “музыкально-антропологический” ракурсы основной проблематики.

Ключевые слова: музыка, поэзия, мелодия, текст, статья, композитор, музыковед.

УДК 784. 1 (477):2

САКРАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ АРХЕТИПОВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Наталія СИНКЕВИЧ

*Кафедра методики музичного виховання і диригування,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100
тел.: 0324421524, e-mail: synkewych@mail.ru*

Розглянуто сакральний компонент етноментальної обумовленості української хорової культури. Обґрунтовано внутрішні та зовнішні чинники релігійності українців, що стала підставою церковно-ритуальної функції національного хорового мистецтва.

Ключові слова: релігійність, ментальність, церковний спів, етнопсихіка, хорове мистецтво.

Доведено, що ментальність етнічної спільноти позначається на специфіці її культури. Тож багато особливостей української музичної культури можна вивести із прикмет народної ментальності. Розглядаючи національні церковно-музичні надбання, О. Кошиць відштовхнувся від “релігійної суті української душі, християнської з природи, глибоковіруючої, повної високих моральних ідеалів” [9, с. 29]. Такі характеристики й стали підставою як для творення “чудової релігійно-моралістичної пісні”, так і для суто “церковної музики” [9, с. 29].

Дослідники української етнопсихе, починаючи від М. Костомарова, одноставні у визнанні релігійності однією зі сталих домінантних ознак національного світогляду: “український народ – глибоко релігійний народ у якнайширшому розумінні цього слова. Чи так чи інакше склалися його обставини, чи таке чи інше було його виховання, він берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність: це неминуче виходить із його поетичного настрою, яким одрізняється його духовний склад” [19, с. 248–249], “...в українців на перший план виходить істота відношення до Бога” [19, с. 25]. Представнику нашої нації властиве “міцне почуття Божої всеприсутності, душевна скруха, внутрішня розмова з Богом, тайне думання про Божу волю над собою, сердечний порив у світ невідомого, таємного, радісного” [19, с. 25].

Серед чинників, що мали засадничий вплив на формування релігійного почуття, найважливішим є українська емоційність. “Наші українські філософи... вбачали в ній прикмету нашої національної вищості” [14, с. 39]. Є. Онацький окреслив емоційність, як “великий дар Божий, бо вона лежить в основі кожного мистецтва, кожної творчості” [14, с. 38]. Емоційність також є підставою щиросердної любові до Бога, до ближнього – а це наріжний камінь християнського віровчення. “Хіба ж не Христос розпочав нову добу в історії людськості, піднісши саме любов, себто

одну з найвищих емоцій, до шабля найвищої чесноти і ставлячи в залежність від неї порятунок душі? Не дурно ж називає Кайзерлінг Христа «першим свідомим піонером почуття людяности»! [14, с. 39].

Сентиментальність і ліризм, які вирізняв Д. Чижевський як супутники української емоційності, І. Лисий тлумачив як “могуття етичності”. Етичність своєю чергою “веде до підвищеної рефлексивності, ... схильності до медитацій” [12, с. 49]. (Загальновідомо, що здатність до рефлексивності й медитативності є сприятливим психологічним “тлом” на шляху осягнення релігійних віровчень). Між індивідуальними етичними типами, на думку поета В. Пачовського, повинні панувати згода й гармонія, бо це диктується світоглядом українців. Коли ж до ідеалу гармонії зовнішньої приєднується ідеал внутрішньої гармонії з Богом, “який є краса” [15, с. 193], створюються духовно-творчі передумови для наближення до відвічних істин буття. Показово, що свої міркування про майбутнє месіанство України щодо інших країн світу В. Пачовський завершив таким пророцтвом: “назвуть нашу Україну найкращею піснею в молитві світу до Бога” [15, с. 196]. І це одне зі свідчень того, що релігійний досвід українців завжди осягався естетично, за допомогою краси. Це відобразилося на декорі храмів, іконописі, священничих шатах і, безперечно, на самій Службі, невід’ємним атрибутом якої є літургійний спів. У Протоколі Х сесії Архієпархіального Собору (з дня 18 квітня 1941 року) знаходимо такі рекомендації: “По приписам церковного права і по практиці, від віків у нас заховуваній, церковне правило має бути співане. А щоби співом віддати Всевишньому якнайбільшу честь, треба старанно плекати церковний спів піднести його на мистецький рівень, щоби відвертав увагу слухачів від пустих думок і образів, а підносив ум і серце до надприродної й вічної краси” [6, с. 209].

Важливим питанням церковного співу є співвідношення емоційності-почуттєвості з релігійними нормами стриманості, скромності, а навіть деякої суворості. Це проблематика, що потребує окремого дослідження, але у зв’язку з національною ментальністю її можна торкнутися у наступних трьох площинах. Перша, перцептивна, торкається традиційного для українців сприйняття церковного музичного мистецтва, “не стільки як складової сакрального дійства, а як особливої форми індивідуальної персоніфікованої рефлексії, в якій біблійні образи втрачають канонічну самодостатність, відіграючи лише роль емоційного збудника, так би мовити, “каталізатора” індивідуального душевного самовираження, яке в даному контексті постає як психологічний процес переведення свого “наболілого” в універсальну проекцію мистецької алегорії” [16, с. 182]. Тобто, українцям, що беруть участь у богослужіннях, властива глибоко інтимна побожність, що виливається у довірливій співаній молитві-медитації, де релігійні переживання забарвлюються особистісними. Аналогічним є сприйняття духовної музики у суто концертному виконанні, коли кожний окремий твір звучить в ореолі високих сакральних і “приземлених” індивідуально-душевних конотацій, що співвідносяться з ідеальними, гармоніюються ними.

Друга площина – у сфері творчості, стосується композиторів – авторів церковної музики. Музикознавці так тлумачать найістотніші риси їхньої художньої ментальності: “по-перше, це схильність до поетизації релігійних переживань, органічного поєднання канонічно-церковних, витворених у літургійній практиці, та фольклорних інтонаційних джерел, по-друге, в певній мірі – лірична суб’єктивність, зазначення особистих відтінків “діалогу людини з Богом”, в якому переважає

не сувора, безособова “колективна” молитва, а пристрасне благання, звернення самотньої душі, що прагне духовної потіхи і прощення, незважаючи на свою тілесну слабкість і недосконалість. Максима “Шлях до Бога у кожного свій” – може служити епіграфом до національного художнього розуміння найвищої сутності духовного” [7, с. 149]. Цим пояснюється, серед іншого, вплив темпераментів композиторів “золотої доби” на їхню індивідуальну манеру втілення канонічних текстів, що зауважив Б. Кудрик [10, с. 71]. Зрештою, множинність індивідуальних трактувань канонічних текстів у всій національній музичній літургії є підтвердженням цієї максими у музичнотворчій проекції.

Третя площина – кореляція емоційності та аскези у літургійному співі з боку вищих чинів священнослужителів, котрі також були змушені пристосовуватися до особливостей душевної формації народу, до його схильності естетико-чуттєвого сприймання відправ. Церква чутливо доволі реагувала на назріваючі зміни у церковній музиці, що диктувалися історико-стильовими умовами, закономірним оновленням мистецьких засобів. Тому видавали дозволи, декрети, протоколи, якими детермінували допустимі межі почуттєвих складових і їхнього виразу у церковному співі. Наприклад, митрополит А. Шептицький обстоював такий погляд на цю проблему: “Церковний спів мусить бути здержливим не тільки в тому значенні, щоб не висловлював змисловости і пристрасти. Але й в тому значенні, ще глибше християнському, щоби чи то в композиції, чи то в мистецькому її виконанні, заховував міру; щоб без злишнього зусилля, без крику уживав свого мистецтва так, щоб в тому уживанні лишалася якась глибінь невичерпаної до дна сили і неначе укритого мистецтва. Це також прикмета кожного правдивого і великого мистця, але у християнина і при молитві, якою є спів, вона прибирає вид християнської чесноти скромності і покори і є нею” [6, с. 216]. У цьому висловлюванні фокусується допустимість емоційності сакральної музики у всіх трьох вимірах (сприйняття, творчості та виконання) й заховано узагальнено-виважений спосіб розв’язання цього питання.

Зокрема, В. Янів вирізняв наступні чинники української релігійності, що їх можна віднести до зовнішніх: “геополітичне положення”, “історичні фактори”, “соціальний момент”, “культуроморфічні чинники”, якими є “література й мистецтво”. Межове географічне становище, як і несприятливі історичні обставини (спустошливі напади загарбників поруч із постійною загрозою смерті) спонукали до глибшої віри в Бога. Соціальні чинники – перевага селянської верстви населення, зумовлена значною мірою історичними умовами й психологією етносу, та схильність до гуртування в “малі групи” – також сприяли посиленню релігійного почуття. Окремим джерелом релігійності вчений вважав літературу й мистецтво, що віддзеркалюючи життя народу, водночас формують світогляд наступних поколінь. Найяскравішим відбиттям української релігійності В. Янів називав літературу. Проте, як видається, наша побожність переконливіше віддзеркалюється саме у літургійній та паралітургійній музиці.

Внутрішньо-духовні чинники, які виокремив В. Янів, і тісно пов’язані з названими вище зовнішніми, такі: “антеїзм”, (прив’язання до землі й природи), “почуттєвість” (підстава кордоцентричності), “інтровертизм”, “індивідуалізм”, невіддільний від “здібності соціальної симпатії” [19, с. 249–254].

“Бездня зовнішніх стихій” (за висловом С. Кримського) спонукала українців до самозаглиблення, до пошуку гармонії, надії, добра й краси у альтернативній

реальності Божих правд. За місток до цього альтернативного внутрішнього світу правило серце як орган відчуття Бога (П. Юркевич). “Та релігійність (як шаноблива постава до Абсолюта) слідна ще в дохристиянські часи, – вона видна в українській міфології й народних звичаях, які утрималися з передхристиянських часів і утривалилися в часи двоєвір’я” [19, с. 111]. Тому природно національна “почуттєва спільнота” – хор – здавна цементується й надихається релігійними переживаннями. Сакральний компонент, що лежить в основі церковно-ритуальної функції хорового співу, влився разом із обрядовим і соціо-психологічним у архетипову надфункцію українського хорового мистецтва. Останню називаємо надфункцією з огляду на те, що її складають традиційно-обрядова, церковно-ритуальна та етноконсолідаційна функції. А виражається архетипова надфункція у здатності пробуджувати у виконавців і слухачів хорового співу “дрімаючі” відчуття причетності до етнічних пракоренів. Відбувається містичне злиття з витоками духовного досвіду, з “увічненим минулим” (Мігель де Унамуно) шляхом підсвідомого занурення в етноісторію, через віртуальне перебування у колективній душі нації. Недаремно митрополит А. Шептицький наголошував на потребі присутності архаїчного відчуття церковно-музичної традиції. За його висловлюванням, церковний спів “повинен бути співаною молитвою, достроєною до поваги наших величавих обрядів, бути відгомонам давніх часів, мати в собі щось відвічного, предківського, ілюструвати Духа рідної Церкви” [6, с. 209].

Знаходячи деякі відмінності психологічної структури українців зі сходу й заходу, В. Янів вказував на спільну для обох “віток” українського народу релігійність, з відчуття якої “правдоподібно впливає початкова ідея добра, правди, справедливості”. “Але на Сході релігійність більше динамічна, вибухово-стихійна, – в Галичині більше тиха, розумова” [19, с. 136]. Натомість І. Мірчук виявив відмінності релігійної сфери життя українців і росіян: “Українці в своїх переконаннях ніколи не засліплені, вони не трималися невольничо самої форми, зовнішніх ознак, а намагалися збагнути суть самої віри. Кожен, хто хоч трохи заглибився в духовність українського народу, хто пізнав його рушійні сили, мусить визнати, що церковно-релігійний спір, боротьба за зовнішні форми ритуалу, така, яка лютувала на Московщині, серед українців взагалі неможлива” [13, с. 303]. Свідченням ментальної диспропорції між українцями й росіянами може служити факт несприйняття й офіційної заборони Синодом Російської Православної Церкви у 1825 році хорових концертів Дм. Бортнянського, М. Березовського й А. Веделя, що репрезентували “розкішний концертуючий і, разом з тим, глибоко інтимний (навіть сентиментальний) стиль української церковної музики, що формувався таким упродовж століть” [17, с. 247].

Зокрема, М. Грушевський писав про толерантність українців щодо релігійної справи, слідну від початків “християнізації”: візантійські ієрархи докоряли “киянам за релігійний індивідуалізм: що вони з похвалою відзивалися про інші конфесії, ігнорують конфесійні різниці та дозволяють собі такі вислови, що «і цю віру, й ту Бог дав»” [5, с. 30]. Загальновідомо, що українська літургійна й паралітургійна творчість довгий час були позаконфесійними. Більше того, “музика єднала конфесії” [3, с. 18]. В сучасній сакральній музиці дослідники спостерігають тенденцію до поліконфесійності, що, з одного боку, сприяє взаємозбагаченню традицій, а з іншого є ознакою євроінтеграційних тенденцій української музичної культури [2, с. 11].

Водночас М. Грушевський зауважив уперте змагання до свого, що проявлялося у довільному й повільнішому прийнятті християнства широкими масами людності. Вони "...жили своїм життям, приймаючи з усього потроху; із княжого права, і з нової візантійсько-київської культури, і з візантійської церкви, пересадженої князями на Русь, але так як приймали з усіх культурних течій, які переходили через наші краї: беручи те, що вражало їхню уяву, підходило під їхні гадки, знаходило в них щось аналогічне або що відповідало якійсь потребі життя. Це все вільно комбінували з своїм старим релігійним світоглядом, з своєю поетичною творчістю, з своїм мистецтвом і менше всього журилися православною ортодоксією" [5, с. 36]. Вибірковість переймання чужого й врахування власного досвіду, довільність поєднання різнорідних елементів і естетичний підхід до сакральної сфери мали місце і в конкретних творчих результатах, а саме – у генеруванні питома національної церковної музики (співу), що формувалася впродовж віків і зазнавала розмаїтих впливів, стильових модифікацій, але як культурно-художня цілісність завжди залишалася етнічно-характерною.

Можна ствердити, що на її своєрідності відбилися ще й такі риси української ментальності, як "сильне відчуття свого «я»" і "бажання самовияву назовні". "Таке прямування", на думку В. Яніва, "вирішує про приналежність українського народу до індивідуалістичного культурного циклу". Відтак, національному церковному співу притаманне максимально адекватне своєму "боговідчуттю" самобутнє релігійно-музичне вираження. "Заглиблений у собі і маючи відчуття гідності, він (українець. – Н. С.) прямує до повалення всяких обмежень особистої свободи, ... нахил підпорядковуватися... в українця з природи слабо розвинений. Ця остання властивість характеру ще більше поглибилася у результаті століть неволі, коли творчий спротив набирав прикмет чесноти" [19, с. 127]. Якщо у суспільно-політичній сфері з упадком державності від XIII століття переважно панував диктат чужинців-завойовників, то в релігійно-мистецькій ніякі нав'язування не приживалися і не сприймалися – домінував саморозвиток (до встановлення диктатури в СРСР).

Українська церковна обрядовість, за о. Атаназієм Григорієм Великим, є: "продуктивна, тобто творча в шуканні окремих, властивих собі вартостей, а не репродуктивна в наслідуванні чужих зразків; вона є селективна, тобто добирає за власними внутрішніми критеріями позитивні елементи вселюдського досвіду, не зважаючи на напрямок і географію їх походження (схід – захід); синтетична, тобто з корисних для себе і відповідних собі елементів творить нові форми; відкрита, тобто уникає ексклюзивності візантійських, московських чи римських зразків; національна, тобто керується вимогами і потребами української християнської громади, а не інтернаціональними штампами" [1, с. 29].

Перевага в етнопсихіці чуттєвості, незбалансованої волею та інтелектом, з її етичністю й естетизмом, породжує таку рису ментальності, як ірраціональність [12, с. 46]. Остання значною мірою пояснює "дуалізм" української культури – її одночасну належність до західного і східного, європейського й азійського типів. Цю тезу, яку обґрунтували І. Лисяк-Рудницький, О. Пахльовська та інші, розвинув І. Лисий, пропонуючи замінити "дуалізм" на "дуальність", що означає "не лише парадигмальну для української культури міжпарадигмальність, а й загальну ментальну схильність поєднувати непоєднуване" [12, с. 57]. Беручи до уваги

особливості розвитку національного церковного співу, можна стверджувати, що саме ця “ментальна схильність” і лежить в основі “оригінальних незгідностей” українського інваріанту із орієнтальною та окцидентальною традиціями, що відобразилося у своєрідному й довільному синтезуванні цих традицій на власній національній основі.

Зосібна, О. Козаренко спостеріг тісну взаємозалежність між релігійною ментальною настановою української душі та церковно-музичною творчістю: “нерозривна симбіотична єдність сутнісної ментальної настанови та її мистецьких виявів зумовила безпрецедентну тяглість розвитку української церковної музики, а певні проблеми, пов’язані з її побутуванням сьогодні, говорять хіба що про катастрофічні мутації національного менталітету, найбільше спричинені катаклізмами ХХ сторіччя” [8, с. 100].

Проте українець, мрійливий і мистецьки обдарований, “в богослуженні завжди знайде непереможний чар здійсненої мистецької мрії, що зрослася з його душею тисячами ниток” – зауважив Ю. Липа й доповнив свою поетичну сентенцію історичними констатаціями континуальності національної релігійності: “недарма близькість Бога відчував у своїм розцвіті Київ, Вічне місто, а молитва була умовою вступу до Запорозького Ордену. Зрештою, і в новітніх часах, всупереч усім інтелектуалістичним теоріям – українство відчувало Бога” [11, с. 299].

Натомість М. Шлемкевич уважав “християнізацію” “найбільшою духовою революцією України”. І ця революція, на його думку, “відбулася під впливом співу” [18, с. 106]. Хоча таке твердження є деяким перебільшенням, проте наголошує на вельми значній ролі хорового співу в релігійному житті українців, як і на не менш значній ролі релігії для нації загалом. І, очевидно, у світлі перерахованих особливостей української ментальності, не випадковою є закономірність, яку простежила Н. Герасимова-Персидська у царині сакральної музики: “кожний важливий крок у новому напрямку у Східній Європі починався саме на теренах нинішньої України. Згадаймо введення літургійного співу візантійського типу і його запис у Київській Русі в XI ст., пізніше адаптацію нового нотопису в кінці XVI ст., асиміляцію і активне перетворення багатоголосся західного типу, врешті нотодрук (йдеться про Львівський Ірмологіон 1700 року)” [4, с. 24]. Звідси виводиться твердження про належність української культури до типу “перекладача”, а не до типу “лідера”. Її особливістю у цьому ракурсі є те, що вона динамічно всотувала сторонні надбання, створюючи нові явища, як свій варіант (київське знам’я, партесне багатоголосся і жанр концерту), розповсюджуючи їх далі на Схід, на Балкани, стаючи своєрідним “культуртрегером” [4, с. 24].

Отже, релігійність як істотна риса ментальності українців сформувалася в результаті внутрішньо-психологічних спонук (емоційності, інтровертизму, рефлексивності, ірраціональності, толерантності тощо) і зовнішніх обставин національного життя (межове географічне становище, несприятливі історичні й політичні умови, соціальні чинники). Найяскравішим віддзеркаленням української релігійності стала церковно-ритуальна функція національного хорового мистецтва, що сформувалася із офіційним прийняттям християнства Київською Руссю і проявилася у багатовіковій традиції літургійного та паралітургійного співу.

Список використаної літератури

1. *о. Атаназій Григорій Великий*. Релігія і церква – основні рушії української історії / *о. Атаназій Григорій Великий*, ЧСВВ // Релігія в житті українського народу : зб. матеріалів наук. конф. на пошану Блаженнішого Верховного Архієпископа Кардинала Йосифа Сліпого. – Записки НТШ. – Мюнхен ; Рим ; Париж : [б. в.], 1966. – Т. 181. – С. 3–38.
2. *Афоніна О.* Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ–початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / *О. Афоніна*. – К., 2011. – 22 с.
3. Берестейська унія і українська культура ХVІІ ст. : Матеріали третіх “Берестейських читань” 20–23 червня 1995 р. / [за ред. *о. Бориса Гудзяка*, співред. *Олега Турія*]. – Львів : Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 1996. – 186 с.
4. *Герасимова-Персидська Н.* Львівський Ірмологіон 1700 року як явище музичної культури / *Н. Герасимова-Персидська* // Калофонія: зб. з історії церковної монодії та гімнографії. (До 70-ліття *О. Цалай-Якименко*). – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – Вип. 1. – С. 19–24.
5. *Грушевський М.* З історії релігійної думки на Україні / *М. Грушевський* // Духовна Україна : зб. творів. – К. : Либідь, 1994. – С. 5–135.
6. Декрет Архієпархіального собору про церковний спів // Калофонія: зб. з історії церковної монодії та гімнографії. – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – Вип. 1. – С. 214–220.
7. *Кияновська Л.* Церковний спів галицької композиторської школи / *Л. Кияновська* // Калофонія : зб. з історії церковної монодії та гімнографії. – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – Вип. 1. – С. 140–149.
8. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови / *О. Козаренко*. – Львів : Вид-во НТШ, 2000. – 285 с.
9. *Кошиць О.* Про українську пісню й музику / *О. Кошиць*. – [репр. вид.]. – К. : Музична Україна, 1993. – 48 с.
10. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики / *Б. Кудрик*. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
11. *Липа Ю.* Призначення України / *Ю. Липа*. – Нью-Йорк : Видавничий кооператив “Хортиця”, 1953. – 308 с.
12. *Лисий І.* Менталітет і духовна культура українців / *І. Лисий* // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11–12. – С. 37–59.
13. *Мірчук І.* Історія української культури / *І. Мірчук* // Українська література. – Мюнхен ; Львів, 1994. – С. 243–374.
14. *Онацький Є.* Українська емоційність / *Є. Онацький* // Українська душа. – К. : МП Фенікс, 1992. – С. 36–47.
15. *Пачовський В.* Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації / *В. Пачовський* // Український час. – 1995. – № 1 (14). – С. 184–196.
16. *Тилик І.* Про особливості художнього відображення реальних подій у творчості *Артемія Веделя* / *І. Тилик* // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. – Вип. 2. – С. 180–186.
17. *Трохановський О.* Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський та творчий аспекти) / *О. Трохановський* // Калофонія : наук. зб. з

історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во УКУ, 2004. – Ч. 2. – С. 243–250.

18. Шлемкевич М. Душа і пісня / М. Шлемкевич // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 97–112.

19. Янів В. Нариси до української етнопсихології / В. Янів. – К. : Знання, 2006. – 341 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

A SACRAL COMPONENT OF UKRAINIAN CHORAL ART ARCHETYPE

Natalia SYNKEVYCH

*Department of Methodology of Music Education and Conducting,
Drohobych State Pedagogic University named after I. Franko,
24 Ivan Franko str., Drohobych, Ukraine, 82100
tel.: 0324421524, e-mail: synkewych@mail.ru*

The article is deals with a sacral component of ethnic and mental determination of Ukrainian choral culture. Internal and external aspects of religiosity of the Ukrainian, which was the basis of ecclesiastical and ritual functions of national choral art are proved.

Key words : religiosity, mentality, church singing, ethnic psyche, choral art.

САКРАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ АРХЕТИПНОСТІ УКРАїнСКОГО ХОРОВОГО ІСКУССТВА

Наталія СИНКЕВИЧ

*Кафедра методики музикального виховання і дирижування,
Дрогобычський державний педагогічний університет, імені Івана Франко,
ул. І. Франко, 24, Дрогобыч, Україна, 82100
тел.: 0324421524, e-mail: synkewych@mail.ru*

Рассматривается сакральный компонент этноментальной обусловленности украинской хоровой культуры. Обосновываются внутренние и внешние факторы религиозности украинцев, которая стала основой церковно-ритуальной функцией национального хорового искусства.

Ключевые слова : религиозность, ментальность, церковное пение, этнопсихика, хоровое искусство.

POCHODZENIE I MOC MUZYKI W ŻYDOWSKIEJ MYŚLI MISTYCZNEJ

Bożena MUSZKALSKA

*Department of Musicology,
University of Wrocław
ul. Shewska 36, 50-139 Wrocław, Poland.
tel.: +48 (71) 375 20 99, e-mail: bozenmus@poczta.fm*

Literatura kabalistyczna sięga swoimi korzeniami czasów Drugiej Świątyni i była tworzona w ramach kolejnych ruchów mistycznych, które powstawały najczęściej w następstwie doświadczanych przez Żydów prześladowań. Zdaniem Gershoma Scholema, autora książki *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, wspólnym mianownikiem dla tych ruchów jest mistyczna interpretacja Tory, poprzez którą wierzący usiłują znaleźć drogę do poznania Boga i Jego objawienia¹. Muzyce przypisywano w tym procesie ogromną rolę w obrębie wszystkich odmian żydowskiego mistycyzmu. Isaac Arama, który działał na terenie Hiszpanii i Włoch w piętnastym wieku, mówił, że sekret muzyki przybył do Izraela wraz z Torą, zaś Isaac ben Shlomo ibn Sahulāh, żyjący w Hiszpanii w czasach powstania księgi *Zohar*, pisał w komentarzu do *Pieśni nad Pieśniami*, iż “poznanie tajemnicy muzyki prowadzi do poznania tajemnicy Tory”².

W pierwszym okresie mistyki żydowskiej, nazwanej mistyką merkawy (“Tronu”, “rydwanu”) (ma być wielką literą? Jeśli tak, czy tylko jedno słowo, nie całość?), odbywając podróż do Boskiego Tronu Taka wędrowka wymagała odpowiedniego przygotowania. Mistyk musiał pościć i recytować określone hymny i pieśni, trzymając głowę między kolanami, która to pozycja opisywana jest w Talmudzie jako charakterystyczna dla osoby pogrążonej w modlitwie. Rytmiczne i coraz bardziej dynamiczne repetycje wersów z ksiąg *Hechalot* (hebr. pałace) miały umożliwić mistykowi wejście w stan ekstazy. Wersy z tych ksiąg stanowiły, zgodnie z wierzeniami mistyków, replikę hymnów śpiewanych przez aniołów w niebie. Ich powtarzającym się fragmentem była *Kedusza*, trisagion z *Księgi Izajasza* [6: 3]: “Święty, święty, święty jest Pan Zastępów! Pełna jest wszystka ziemia chwały jego”³.

Po napadach krzyżowców, pod koniec dwunastego i w trzynastego wieku, powstały najznamienitsze ośrodki myśli kabalistycznej w Niemczech, w Prowansji i w Hiszpanii. Najbardziej charakterystycznym elementem dla nurtu niemieckiego było stworzenie koncepcji pobożnego Żyda, określanego w języku hebrajskim mianem *chasid*, Żyda religijnego, moralnego, niepoddającego się wpływom kulturalnym i intelektualnym. Stąd pochodzi nazwa grupy działającej w Niemczech – chasydzi aszkenazyjscy. Nawiązania

¹ Scholem Gershom G. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. – Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2007. – S. 26.

² Cyt. za: Shiloah A. *Jewish Musical Traditions*. – Detroit : Wayne State University Press, 1992. – S. 132.

³ Tamże. – S. 133.

do muzyki odnajdujemy zwłaszcza w wypowiedziach rabiego Jehudy ben Samuela He-Chasyda z Regensburga, autora *Sefer chasidim* (*Księgi pobożnych*). Porównuje on sposób porozumiewania się Boga z prorokami do gry na instrumencie muzycznym. “Chwała przemawia przez proroka z woli Pana – powiada rabbi Jehuda – podobnie jak dźwięk wydobywa się z instrumentu strunowego nevel z woli grającego na nim człowieka”⁴.

W trzynastowiecznej Hiszpanii głównym ośrodkiem kabalistycznym stała się Gerona, w której spotkały się tradycje muzułmańska, katolicka i żydowska. Pod koniec trzynastego wieku powstało tu najważniejsze dzieło hiszpańskiej literatury kabalistycznej *Sefer ha-Zohar* (*Księga blasku*), spisana prawdopodobnie przez Mojżesza ben Szem Towa z Leonu. Żaden fragment tej książki nie został poświęcony wyłącznie muzyce, ale dyskurs dotyczący zagadnień muzycznych, wpleciony w rozważania kabalistyczne, zajmuje tu ważne miejsce. Szczególnie liczne odniesienia do muzyki występują w pismach Abrahama Abdulafii, mistyka o hiszpańskim pochodzeniu, twórcy tzw. kabały profetycznej. Szukając drogi uwolnienia duszy z więzów powszedniej percepcji, Abdulafia rozwinął teorię mistycznej kombinacji liter hebrajskich (hokhmat ha-tseruf), w której alfabet zajmuje miejsce nut muzycznych. Propagował on medytację nad różnymi kombinacjami liter, której istotę porównywał z działaniem dźwięków tworzących melodie na zmysł słuchu⁵.

Kolejnymi w dziejach kabały (czy to nie jak religia, małą literą?) ośrodkami, które powstały po wypędzeniu Żydów z Hiszpanii w 1492 roku, były izraelskie miasta Jerozolima i Safed w Galilei. Z drugim z tych miast związane są nazwiska sławnych kabalistów – Mojżesza Kordowero i Izaaka Lurii – działających w szesnastym wieku, czerpiących inspirację głównie z książki *Zohar*. Idee kabalistów z Safed nie znalazły większego oddźwięku u współczesnych, przejęli je natomiast wschodnioeuropejscy chasydzi, dla których – jak wiadomo – muzyka stanowi nieodzowny element modlitwy. Spośród zagadnień związanych z muzyką trzem przypada w żydowskiej myśli mistycznej miejsce szczególne: problemowi pochodzenia muzyki, jej roli w życiu religijnych Żydów i jej powiązań z innymi zjawiskami uniwersum.

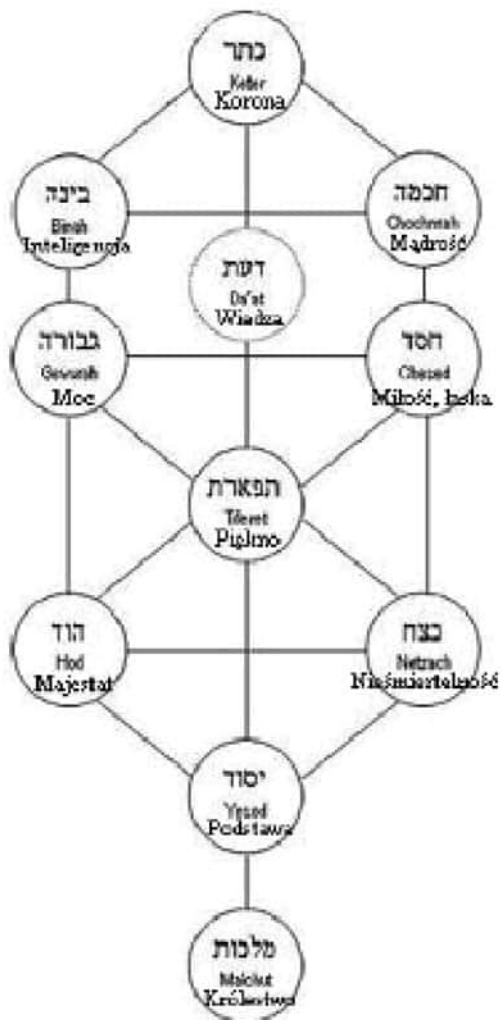
W kontekście rozważań na temat genezy muzyki w *Zoharze* zwraca się uwagę na fragment Biblii, który odnosi się do Jabala, ojca mieszkających pod namiotami i pasterzy, oraz jego brata, Jubala, ojca grających na harfie i piszczałce. Za przyczyną tego tekstu dokonano się ważne rozróżnienie między muzyką dla ludu i muzyką wykonywaną dla Boga podczas nabożeństw. Ta druga, stworzona jednocześnie ze światem, przeznaczona jest do czczenia Boga i różni się od muzyki stworzonej dla człowieka (Jubala i jego potomnych). Koncepcja ta wykazuje wyraźny związek z lokalizowaniem muzyki w układzie Drzewa Życia i pozostaje w opozycji do rozpowszechnionego wśród teologów żydowskich poglądu o pochodzeniu muzyki od diabła⁶.

⁴ Idel M. *Conceptualisations of Music in Jewish Mysticism* // L. E. Sullivan (ed.), *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, Harvard University Center for the Study of World Religions. – Cambridge, Massachusetts, 1997. – S. 174.

⁵ Shiloah A. *Jewish Musical Traditions*. – dz. cyt. – S. 136.

⁶ W midraszach muzyka jest kojarzona z korupcją i degeneracją moralną, w których przodował Jubal, syn Kaina. Córka Kaina, Na'ama, zabawiała ludzi głośnym graniem na cymbałach i nęciła do oddawania czci obcym bogom. Działanie muzyki porównywano do działania magii szatańskiej, która umożliwia diabłu kontrolę nad pragnieniami i czynami człowieka; Shiloah A. *Jewish Musical Traditions*. – dz. cyt. – S. 79 i n.

Boskie pochodzenie muzyki ukazuje koncepcja składającego się z dziesięciu sefirot (sefirot) Drzewa Życia. Owe sefirot, czyli emanacje boskiego światła, to: Korona, Mądrość, Inteligencja, Miłość lub Łaska, Moc (Sąd), Piękno, Nieśmiertelność, Majestat, Podstawa i Królestwo (rys. 1). Muzyka miałaby pochodzić z północy, czyli z lewej strony, strony Mocy (Sądu), podczas gdy mowa – z prawej strony, strony Łaski.



Rys. 1. Drzewo Życia⁷.

Korona stanowi najwyższą sefirę i źródło wszystkich pozostałych. W pismach kabalistycznych korona, w języku hebrajskim כתר (*keter*), jest również nazywana יפנא ךרא (*erech anpin*, długie oblicze). Znamienne, że wartość liczbowa 221 słowa ךרא, jest

⁷ <http://www.projectotiyot.com/letters.htm>, data dostępu: 10.05.2011.

równa wartości liczbowej wyrazu *musica*, 40+6+60+10+100+5) מוסיק). Chociaż słowo *musica* nie jest hebrajskiego pochodzenia, kabaliści nadali mu wartość liczbową, jak uczynili to w odniesieniu do kilku jeszcze wyrazów obcych⁸. Do systemu rozpoznawania związków między sefirami, muzyką, literami alfabetu hebrajskiego i przypisanymi im liczbami powrócę w dalszej części tekstu.

W Drzewie Życia siedem dolnych sefir odpowiada siedmiu ciałom niebieskim, *mazalot*: Jowiszowi, Marsowi, Słońcu, Wenus, Merkuremu, Księżycowi i Ziemi (rys. 2). Według *Zoharu* (*Exodus*, *Shlach*) planety te tworzą muzykę i gdyby uszy człowieka nie były zablokowane, mógłby tę muzykę usłyszeć. Nie byłby jednak wówczas w stanie istnieć, gdyż jego dusza uleciałaby z ciała⁹.

Litera	Dźwięk	Sefira	Planeta	Postać biblijna
א	Do	Chesed	Jowisz	Abraham
ב	Re	Gewura	Mars	Izaak
ג	Mi	Tiferet	Słońce	Jakub
ד	Fa	Netzach	Wenus	Mojżesz
ה	Sol	Hod	Merkury	Aaron
ו	La	Vesod	Księżyc	Józef
ז	Si	Malchut	Ziemia	Dawid

Rys. 2. Relacje między sefirami, dźwiękami muzycznymi, literami alfabetu i innymi zjawiskami uniwersum¹⁰.

W kosmogonii i teozofii opartej na trzech stadiach tworzenia świata przedstawionej przez Izaaka Lurię Aszkenaziego¹¹ i rozwijanej w kręgu kabalistów z Safed muzyce została wyznaczona rola narzędzia, nieodzownego do naprawy skutków katastrofy kosmicznej, która nastąpiła w czasie aktu kreacji. W pierwszym stadium *cimcum* (ściągnięcie, skurczenie), Bóg samoograniczył się, aby stworzyć w sobie przestrzeń do emanacji (*tehiru*). Światło emanacji miały przejąć przeznaczone do tego zadania naczynia (*kelim*). Dotarło ono jednak tylko do trzech naczyń odpowiadających trzem górnym sefirom. W stadium *szewirat ha-kelim* (rozbicie naczyń) naczynia należące do siedmiu dolnych sefir pękły i część światła wróciła do źródła, a część świętych iskier (*nicucot*) spadła wraz z kawałkami naczyń w otchłań *tehiru*. Tam stały się pożywką dla sił zła, *kelipot* (skorupy), które są zaczątkiem materii. Trzecie stadium, *tikkun* (naprawa), jest procesem niwelowania następstw katastrofy, głównie przy pomocy człowieka. *Tikkun* oznacza proces przywracania harmonii, której brak spowodował wyłonienie się mocy diabelskich. Spełniając przepisy prawa, modląc się, umartwiając i medytując z należyłą intencją (*kawana*), człowiek bierze aktywny udział w duchowej naprawie świata i dziele zbawienia¹². Bóg i człowiek razem pracują nad odkupieniem świata, a

⁸ Glazerson M. *Music and Kabbalah*, Jason Aronson INC, Northvale. – New Jersey–Jerusalem, 1997. – S. 23.

⁹ Tamże. – S. 5.

¹⁰ Por. M. Glazerson, *Music and Kabbalah*. – dz. cyt. – S. 6 i nast.

¹¹ Luria uczynił ze śpiewu obowiązek i uważał go za warunek osiągnięcia odpowiedniego dla dobrej modlitwy stanu ducha.

¹² Tomaszewski J., Żbikowski A. (red.), *Żydzi w Polsce. Leksykon*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2001.

muzyka stanowi dla obu stron narzędzie do osiągnięcia celu. Wspomniane “iskry Boże”, uwięzione w kelipot (skorupach), to także muzyka pochodząca z nieczystego źródła, jednak uwolniona od nieczystej egzystencji, przynosi zbawienie. Chasydzi uważali wręcz za swój obowiązek czerpanie dźwięków z nieczystego (świeckiego) środowiska, uświęcanie ich i transportowanie za pośrednictwem śpiewu i tańca tam, skąd przybyły, do “niebiańskiego pałacu muzyki”. Takie przekonanie uprawniało ich do czerpania melodii modlitw z nieżydowskiego otoczenia¹³.

Ekstazyjne doświadczenie, które stanowi jeden z głównych elementów wykorzystywanych w procesie tikkun, jest według kabalistów głęboką medytacją, poprzez którą tajemnice Boskiego Imienia same objawiają się oświeconym. Myśli człowieka mogą ulecieć i przyłgnąć do Pana i ten stan łączności (*dewekut*), bycia z Wiekuistym, jest prawdziwym celem życia duchowego pobożnych Żydów. Stan ten może być osiągnięty poprzez modlitwę z intencją (*kawana*), a także śpiew hymnów i znajomość kombinacji liter oraz przypisanych im wartości liczbowych. Wznoszenie się duszy na coraz wyższe poziomy jest reprezentowane w muzyce przez podążanie melodii w górę. Zgodnie z tą zasadą skonstruowanych jest wiele chasydzkich pieśni (*nigunim*). W czasie realizacji pierwszej części melodii dochodzi do głosu ten element duszy, który mieści się najniżej i znajduje pod wpływem świeckim, wykonując drugą część, śpiewający doznaje przebudzenia, podczas trwania trzeciej części zostaje przepelniony szczęściem i radością, aby na koniec osiągnąć “najwyższy poziom świadomości”¹⁴.

Dźwięki mowy kojarzone z dźwiękami muzycznymi są traktowane jako źródło świętego języka, języka hebrajskiego, który jako jedyny jest językiem Wszechmocnego. Muzyka wykazuje więc według mistyków związek z alfabetem hebrajskim i – poprzez ten alfabet – z innymi elementami wszechświata. A oto podstawowe założenia tej koncepcji.

Skala muzyczna składa się z siedmiu stopni, z których każdy powtarza się w coraz wyższych oktawach. W kabale liczba 7 ma szczególne znaczenie: siedem dolnych sefir jest odpowiednikiem siedmiu tygodni okresu *Omer*, od *Pesach* do *Szawuot*, przy czym każdy tydzień składa się z siedmiu dni. Sefiry reprezentują siedem boskich atrybutów, midot, poprzez które możemy zrozumieć boskie działania i dzieło tworzenia. Owe siedem midot koresponduje z siedmioma ciałami niebieskimi.

Relacje między dźwiękami skali, literami i sefirami kształtują się następująco. Litera א (alef) i dźwięk do odpowiadają sefirze Łaski חסד (*chesed*) z prawej strony, litera ב (bet) i dźwięk re – sefirze Mocy (Sądu) גבורה (*gewura*) z lewej strony, litera ג (gimel) i dźwięk mi – sefirze (Piękna) תפארת (*tiferet*) położonej w środku, a tym samym reprezentującej równowagę i harmonię, litera ד (dalet) i dźwięk fa – sefirze Nieśmiertelności נצח (*netzach*) z prawej strony, litera ה (he) i dźwięk sol – sefirze Majestatu (Chwały) הוד (*hod*) z lewej strony, litera ו (waw) i dźwięk la – sefirze Podstawy יסוד (*yesod*) ze środka¹⁵ oraz litera ז (zajkin) i dźwięk si – sefirze Królestwa מלכות (*malchut*)¹⁶. Kolejne litery alfabetu korespondują ze stopniami skali w dwóch wyższych oktawach oraz sefirami według

¹³ Shiloah A. *Jewish Musical Traditions*. – dz. cyt. – S. 71.

¹⁴ Glazerson M. *Music and Kabbalah*. – dz. cyt. – S. 19.

¹⁵ Interesujące, że skrzypek stroi instrument do dźwięku la, który odpowiada sefirze Podstawy.

¹⁶ Analogiczne powiązania kryją w sobie hebrajskie samogłoski, z których każda, azdaniem Abdulafii, przedstawia swoim kształtem specyficzną jakość. Składają się one z kresek i kropek i, podobnie jak spółgłoski, reprezentują różne sefiry, a więc i różne dźwięki; tamże. – s. 3.

tej samej zasady: od ח (chet) do נ (nun) oraz od ט (samech) do ש (szin) (przed literą za duży odstęp, niepotrzebna jedna spacja). Nieuwzględniona pozostaje litera ת (taw), która reprezentuje liczbę 8¹⁷. Mędrcy twierdzą, że litera ta oznacza świat, który nadejdzie, *olam ha-Ba*.

Biorąc pod uwagę wartości liczbowe liter, warto zauważyć, że liczba drgań dla dźwięku la wynosi 440, co stanowi kombinację wartości liczbowych litery ת (taw) – 400 oraz מ (mem) – 40. Obie te litery tworzą słowo מן (*tam*, doskonały). Dźwięk do natomiast reprezentuje doskonałość wszystkich dźwięków, będąc początkiem i końcem każdej skali¹⁸.

Cykl siedmiu dźwięków i liter stanowi także odpowiednik siedmiu przywódców Izraela: Abrahama, Izaaka, Jakuba, Mojżesza, Aarona, Józefa i Dawida. Jest to porządek, według którego są oni prowadzeni do sukki (namiotu) przez siedem dni święta Sukot. Tak więc atrybutami Abrahama, pierwszego z wymienionych, są sefira Łaski (chsed), litera א (alef) i dźwięk do. Analogiczne atrybuty mają kolejne postaci. Siódmy dźwięk skali, litera ז (zajkin) i sefira Królestwa odpowiadają ponadto siódmemu dniowi tygodnia, a więc szabatowi. Koncepcja ta jest zgodna z przekonaniem, iż szabat symbolizuje istnienie królestwa Bożego na ziemi¹⁹.

Wielorakie powiązania z elementami uniwersum mają instrumenty muzyczne wymienione w Biblii. Zaliczany jest do nich także głos ludzki, uważany za najbardziej harmonijny i uniwersalny instrument. Każdy z instrumentów ma swój odpowiednik wśród sefir. Odpowiadający sefirze Korony *szofar* ma największą moc spośród wszystkich instrumentów. Można ją dostrzec w różnych kombinacjach liter. Moc ta została użyta podczas zdobywania przez Izraelitów Jerycha. Mury miasta reprezentują *klipot*, popękane, nieczyste skorupy, kryjące w sobie boski rdzeń, tak jak łupina kryje orzech. Jerycho było w czasach zburzenia murów uważane za centrum sił diabelskich i bałwochwalstwa. Wewnętrzne litery nazwy miasta יריחו (resz, chet) tworzą wyraz ריח (*ruach*), czyli duch. W słowie tym zawiera się więc idea, że należy rozbić nieczyste naczynie, aby uwolnić więzionego w nim ducha. Wartość liczbową rdzenia wyrazu *szofar*, wynosząca 580, jest równa wartości liczbowej słowa *tefilin*, oznaczającego filakteria²⁰, które przywiązują serce i umysł do Boga, oraz wartości liczbowej słowa *atik*, starożytny, odnoszonego do najwyższej sfery, gdyż najstarszy, poprzedzający kreację i nieskończony jest Bóg.

Z czterema stadiami, przez jakie przechodzi dusza ludzka, kojarzone są cztery rodzaje dźwięku wydawanego w Rosz ha-Szana na *szofarze*. Są to: *tekia* – pojedynczy długi dźwięk, *szevarim* – trzy krótkie dźwięki, *terua* – seria wielu krótkich dźwięków i *tekia gedola* – wielka *tekia*, jeden bardzo długi dźwięk. Pierwsza *tekia* reprezentuje stan człowieka przed popełnieniem pierwszego grzechu, kiedy jego dusza była czysta, nieskażona. *Shevarin* symbolizuje duszę bezpośrednio po skalaniu pierwszym grzechem.

¹⁷ Analogiczne powiązania kryją w sobie hebrajskie samogłoski, z których każda, azdaniem Abdulafii, przedstawia swoim kształtem specyficzną jakość. Składają się one z kreski i kropki i, podobnie jak spółgłoski, reprezentują różne sefiry, a więc i różne dźwięki; tamże. – S. 6.

¹⁸ Tamże. – S. 3 i n.

¹⁹ Tamże. – S. 5 i n.

²⁰ Filakteria są pudełeczkami ze skóry, które wiąże się podczas niektórych modlitw na czole i przedramieniu. Kryją one wersety Tory mówiące o jedynym Bogu, zapisane na pergaminie. Są to wersety rozpoczynające się zdaniem: “Słuchaj Izraelu! Pan jest Bogiem naszym, Pan jedynie”; Księga Powtórzonego Prawa 6: 4.

Trzykrotnie przerywany dźwięk oddaje złamanego ducha. *Teruah* jest odbiciem rozpadającego się na kawałki ducha grzeszącego człowieka, który jednak wykazując skruchę, ma szansę na odzyskanie utraconego piękna pierwotnej chwały. Izraelici osiągnęli już ten stan człowieka sprzed popełnienia grzechu, kiedy słuchali szofaru i słowa Bożego na górze Synaj. *Tekia gedola* odzwierciedla długi proces nawracania duszy.

Jak pokazuje ten krótki przegląd koncepcji powstałych w kręgach mistyków żydowskich, dźwiękom muzycznym przypisuje się w żydowskiej myśli mistycznej ogromną siłę oddziaływania zarówno na człowieka, jak i na świat transcendentny. Muzyka ma zdolność wzbudzania radości, która otwiera człowieka na inny, duchowy typ percepcji. Pieśń jest traktowana jako boskie dzieło na ziemi, a jej odesłanie do swojego stwórcy uważa się za powinność człowieka. W odmianach kabały, w których przypisuje się literom i słowom, a także innym dźwiękowym formom ekspresji ukryte znaczenia, muzyka zyskuje rangę narzędzia, za pomocą którego żyjący na ziemi człowiek jednoczy się z innymi sferami uniwersum.

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК: 781.43(477)

ПИТАННЯ МЕЛОДИКИ В УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ (концептуальний аспект)

Оксана ГНАТИШИН

*Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005
тел.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

Розглянуто найважливіші ідеї українських дослідників стосовно мелодії музики в контексті їх організованості. Відбір мелодій, їх хронологічне упорядкування та аналіз поєднано з констатацією деяких впливів на них попередників.

Ключові слова: ідеї, система, концепції, мелодія, дослідження, впливи.

Структурну модель музикології творить, очевидно, кожне наукове дослідження. Подібно всі наукові здобутки у сфері мелодики укладають у певну систему, що разом із подібними системними утвореннями в галузі гармонії (акордики), ладу, ритму творять групу концепцій цілісної організації музичного матеріалу. Більше того, Я. Якуб'як вважає мелодію (як і гармонію) регуляторним горизонтальним чинником звуковисотності матеріалу, які сумарно охоплює поняття діастематики [28, с. 79].

Виявлення системності як сукупності частин або елементів, пов'язаних між собою в певний спосіб, передбачає в нашому випадку самовільний відбір і поєднання індивідуальних наукових уявлень (поглядів, ідей). Такий методологічний принцип полягає у хронологічному впорядкуванні елементів системи, якими є концептуальні ідеї музикологічних досліджень – у нашому випадку у сфері мелодики, – відшукання внутрішніх сутнісно-філософських зв'язків між ними. Відтак, ставимо за мету створення умовної системної моделі наукових здобутків у галузі мелодики, яка повинна забезпечити існуючу ідейно-тематичну повноту її (галузі) характеристики не лише на певному історичному етапі, а впродовж усього розвитку наукового напрямку. Уявлення про систему “мелодичних” ідей формується на основі вивчення усієї сукупності наукових праць цієї тематики українських музикознавців (об'єкт дослідження), проте детальнішому аналізу (предмет дослідження) піддаватимемо вершинні дослідження в сенсі їх концептуальності, впливу на музикознавчий процес, решту (інші) – принагідно згадаємо.

В українській теоретичній музикології мелодія як засіб музичної виразності розроблена менше, ніж, наприклад, гармонія, лад або форма. Я. Якуб'як пояснював це тим, що “феномен мелодії за своєю природою... належить до найскладніших і навіть загадкових” [28, с. 79]. Проте цей феномен, що також має свої “технічні

виміри”, “притягував до себе увагу теоретиків і практиків фактично впродовж усієї історії музики. Спроби схопити її сутність та дати якомога повніші її дефініції не припиняються до сих пір...” [28, с. 79].

Втілення такого двостороннього підходу до явища в українській музикології виявив С. Людкевич¹. Визначаючи завдання науки про мелодію (“аналізувати форму та будову мелодій та форми ті групувати після різних типових схем, а на основі великого порівняльного матеріалу дійти до деяких загальних законів будови” [11, с. 157]), він бачив її складовою “науки загальної композиції”, тобто прикладною для композиторської спеціалізації². Можливо тому, технічний бік мелодії в системі виразових засобів вивчали порівняно мало. А проте здатністю виразно окреслювати зміст (за С. Людкевичем “виразовою естетикою”) мелодія не поступається перед двома іншими засобами – гармонією і ритмом. Недарма наукові зацікавлення мелодією разом зі словом зародилися у сфері етномузикології у другій половині XIX століття, привернувши увагу П. Сокальського, М. Лисенка, а пізніше інших українських учених³.

Одним із перших, хто висловився з приводу теоретичних питань мелодики у сфері професійної творчості був С. Людкевич. Щоправда, цих питань він найбільше торкався в працях з музичної естетики⁴. На початку 1930-х років С. Людкевич, вважаючи мелодію одним із головних елементів, з яких складається музика, поглянув на неї крізь призму науки про “основи та умови краси в музиці як мистецтві” [11, с. 151]. Його бачення цього “найпростішого прояву музики як мистецтва” відразу було комплексним. С. Людкевич вказав на системність чинників мелодії, подав класифікацію видів і типів мелодій.

Інтегральними чинниками й умовами вважав: 1) “якусь правильну зміну висоти тону”; 2) “більше або менше виразисту та правильну ритміку”; 3) якусь тональну (гармонічну) основу, “що виявляється у спинюванні голосу мелодії на якихось тонах означеної висоти, скоординованих зі собою тональним (гармонічним) зв’язком” [11, с. 155–156].

Основою класифікації видів мелодії С. Людкевич вважав принцип тональної визначеності, за яким розрізняв мелодії “1) повні (в яких мелодійно-тональна структура містить і майже вповні вичерпує гармонічний їх зміст) та 2) неповні,

¹ Цікаво, що предмет власне української мелодики задовго до С. Людкевича пробував визначити ще галицький композитор-дилетант П. Бажанський у своїй спеціальній розвідці: “Малоруска мелодика займаєся складом, будовою, устроєм русконародної музикальної мельодії, єї скаль, стрів, груп, фраз і натуров [природою – *О. Г.*] єї тонів” [3, с. 1].

² Таке бачення відображає характерні для тодішньої європейської музично-теоретичної думки естетико-методологічні засади, основи яких виклали провідні вчені у кінці XIX–початку XX століття: Х. Ріман “*Neue Schule der Melodik*” (1883), “*Große Kompositionlehre*” (1902); А. Маркс “*Die Lehre von der Musikalischen Komposition*” (1837–1847) і особливо Е. Тох “*Melodienlehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie*” (1923), на якого композитор безпосередньо покликався й погляди якого на виразовість мелодії, очевидно, поділяв. У радянські роки проблематику мелодики розглядали в курсі аналізу музичних творів і в курсі поліфонії. В якості самостійної дисципліни курс мелодики започаткували й розробляли вчені-теоретики у Московському Інституті ім. Гнесіних на початку 1980-х років В. Бобровській та Л. Дьячкова.

³ Цю традицію в новітній етномузикології успішно продовжують Г. Вірановський, О. Мурзіна, С. Грица, А. Іваницький, Б. Луканюк та ін.

⁴ Йдеться про працю “Основи музичної естетики” (початок 1930-х років) і розвідку “До деяких питань музичної естетики” (1966), які тривалий час (аж до 1999-го) залишалися в рукописному та машинописному вигляді.

яких гармонічна основа і лінія, не виражена в мелодії, мусить бути шойно відгадана і зреалізована... Перша категорія мелодій в більшості являється в творах т. зв. мелодистів, у яких головна сила – одна мелодійна струя, друга – у творах т. зв. гармоніків, які працюють головно поліфонно-гармонічною стихією” [11, с. 156].

На думку С. Людкевича, в основі класифікації типів має бути будова інтервалів, із яких складається рисунок мелодії. Тут композитор уможливує поділ на два типи мелодій: “вузько-інтервальні діатонічні” (по ступенях звукоряду) і “широко-інтервальні” (по розложених тонах акорду (головних чи “характеристичних” ступенях, зв’язаних зі собою гармонічно) [11, с. 156]. Хід тонів мелодії обов’язково передбачає “якусь провідну лінію і думку”, що її творить “зв’язаний процес “напруження” (між двома сусідніми або й дальшими тонами або й групами тонів) і його “розв’язання” [11, с. 156]. С. Людкевич звертав увагу на різний характер цього напруження і розв’язання (сильніший або слабший, виразний або закритий), який залежить “від якості і величини інтервалів, від гармонічного значення тих тонів, від динамічно-ритмічних умов”⁵.

Теоретичні судження про мелодію С. Людкевич доповнив художньо-мистецьким (творчим) її розумінням. Воно полягало у “зрозумінні цілості мелодії та відносин її частин під оглядом тональним, гармонічним (т. зв. формальна естетика)”, а також “її характеру та виразу (“виразова” естетика)” [11, с. 157]. Отже, поняття мелодії та її краси С. Людкевич також розумів у комплексі. Таке естетично-психологічне й теоретичне тлумачення мелодії було характерною тенденцією для тодішньої європейської музикології.

У подальшому (очевидно під впливом відомих радянських досліджень мелодики, зокрема Л. Мазеля⁶ та власної композиторської практики) естетичний ракурс ученого не змінився, але в аспекті тієї ж “виразової естетики” значно розширився і поглибився. У 1966 році він уже писав, що “на красу одноголосної мелодії складається цілий комплекс вимог технічно-фактурних, музично-естетичних,

⁵ Ці погляди С. Людкевича співпадають із поглядами Е. Курта, котрий вважав мелос не як “просте співставлення тонів, а [як] первинний неперервний зв’язок їх...” [10, с. 45], тобто акцентував на лінійному боці мелодії, а також вбачав залежність “напруги енергії” від широти інтервалів мелодійного руху [10, с. 50]. Водночас треба наголосити на принципово різних підходах теоретиків: якщо Е. Курт в аналізі мелодичних явищ закликав звернутися “не до пісенної мелодики..., а до мелодичного мистецтва поліфонії...” [10, с. 43], то Людкевичеве бачення передбачало вокальний (пісенний) вияв мелодії, невіддільний від характеру мови, як системи мислення, про що йтиметься далі.

⁶ С. Людкевичу були відомі спеціальні дослідження мелодики, зокрема радянські – Л. Мазеля (О мелодии.– М., 1952). Так, Л. Мазель належить заслуга комплексного підходу до цієї категорії з аналізом її природи (у співвідношенні з мовною інтонацією), специфічних особливостей, вирізняючи окремі сторони (ладову, гармонічну, ритмічну) та їх взаємодію, загальну структуру мелодії, трактуючи її (мелодію) як певне музично-змістовне явище. Відтак, учений фактично наблизився до створення вчення про мелодію, сформулювавши важливі теоретичні положення й історико-теоретичні узагальнення, виявивши при цьому виразні сліди впливу Б. Асаф’єва. І хоча спочатку вчення дослідника обмежалося теоретичними аспектами, пізніше (“Строение музыкальных произведений: учеб. пособие.– 3-е изд.– М., 1986.– 528 с.) враховував ще й спосіб виконання. Трактатування мелодії Л. Мазелем, як видно, співвідноситься з деякими поглядами С. Людкевича, наприклад, у комплексному баченні явища, і навіть співпадає щодо закладеної в мелодії уявної гармонії (із введенням поняття “прихованого інтервалу” [13, с. 72], і різної ладової напруженості звуків і інтервалів мелодії [13, с. 62]. Висловлення С. Людкевичем своїх думок в естетичних дослідженнях (у рукописі на початку 1930-х років та машинописі 1966-го) свідчить про значне випередження українським теоретиком деяких поглядів визнаних ідеологів радянської теоретичної думки.

загальних і специфічних”. Ще одним неписаним законом для твору, основанийого на мелодичній лінії, проте яскраво вираженим у мелодиці композиторів-мелодистів, С. Людкевич вважав таке: обов’язком красивої мелодії є “відобразити своєю лінією також її гармонічний процес – функційний, тональний і модуляційний план уявної гармонії”, бо “тільки “гармонічно насичені” мелодії мали право завоювати загальне признание в музичній літературі” [12, с. 199].

Окрім обов’язкової умови організації музичних тонів різної висоти “за законами ладовості і гармонії”, дієвим естетичним чинником може слугувати “навіть темброві якості виконуючого голосу” [12, с. 199]. Саме тією увагою до вокального (пісенного) вияву мелодії С. Людкевич виявив і відмінне, специфічно національне, розуміння мелодії⁷. Так він наполягав на “згармонізуванні” ритмічних і логічних наголосів музики зі структурою вірша, “узгідненні” всяких агогічних моментів і процесів (цезур, градацій, кульмінацій) з поетичним текстом у вокальних мелодіях із поетичним текстом [12, с. 199].

Ще одним аргументом на користь національного характеру розуміння мелодії С. Людкевичем варто вважати “душевне” розуміння її походження. “Будова мелодії виходить із творчого процесу в душі й прямо навчитися цієї справи не може той, хто цього процесу не переживає”, – писав він [11, с. 157]. У цьому, без сумніву, проявив себе Людкевич-композитор.

Відтак, головною заслугою С. Людкевича є, на нашу думку, його бажання прищепити деякі “мелодичні” ідеї західноєвропейської музичної теорії на український науковий ґрунт. На жаль, названі праці вченого не були вчасно опубліковані, а тому українська музикологія на довгі роки була позбавлена його цікавих думок і в розробці теоретичних питань мелодики віддала ініціативу російським музикознавцям.

Аби пізнати концепційну суть нечисленних досліджень українських музикознавців, варто в загальних рисах окреслити майже сорокалітнє бачення явища у тогочасних найпомітніших музично-теоретичних працях московських і ленінградських учених, що в радянські роки мали значення провідних. Починаючи від 1950-х років (після згаданої спеціальної праці Л. Мазеля) дослідження питань мелодії відбувалося переважно у двох напрямках: загально-теоретичному (переважно у працях, присвячених гармонії, музичній формі, поліфонії) та індивідуально-стильовому (у розвідках, присвячених творчості певних композиторів), рідше – з рецептивно-естетичних позицій (В. Медушевській).

Перший представляли М. Арановській, В. Баркаускас, Т. Бершадская, Т. Боганова, Е. Денісов, Л. Дьячкова, М. Папуш, Д. Хрістов, В. Цитовіч та ін., другий – М. Арановській і ін. При цьому музикознавці виявили певну неоднорідність бачення явища, яка відображалася навіть у тлумаченні терміна “мелодія”⁸. Їх показова неоднозначність і навіть суперечливість розшифрувань свідчила про відсутність єдиної вихідної позиції, з якою музикознавці підходили до визначення суті мелодії. Як видно, її тлумачили враховуючи то структурні ознаки, то функціональні й естетичні чи навіть у зв’язку з інтервалікою. Також помічалася протиріччя, що

⁷ На відміну від, наприклад, Е. Курта, котрий, щоб відчуті мелодичні явища, закликав “звернутися не до пісенної мелодики, яка знаходиться в тісній залежності від ритмічного відчуття, а до мелодичного мистецтва поліфонії, що закінчується Бахом” [10, с. 43].

⁸ Визначення мелодії, за Л. Мазелем, (яке співпадало з визначенням Ю. Холопова [25, с. 511]), підкреслює найбільш специфічну її сторону – наявність висотних змін: “мелодія – це одноголосна послідовність звуків музичного твору, що містить зміну висоти звука і володіє більш чи менш

полягало, з одного боку, в залежності мелодії від контексту, з іншого – в її певній самостійності⁹.

У 1980-х роках музикознавці досліджували взаємодію головного мелодичного голосу з повним багатоголоссям твору, показували тенденції розвитку мелодики в музиці нового і новітнього часів¹⁰.

Певну увагу приділяли й розгляду мелодії в контексті інших явищ¹¹.

На тлі окреслених напрямів розгляду питань мелодики радянського музикознавства, починаючи від 1950-х років, скерування українських дослідників мелодики характеризується двома особливостями. Перша полягає в абсолютному домінуванні другого з побутуючих тоді вищевказаних напрямів, а саме – індивідуально-стильового. Друга – цей напрям торкався винятково творчості

самостійною образно-музичною осмисленістю, характерністю, індивідуалізованістю” [13, с. 64]. Близький до них Ю. Тюлін: “мелодика в найширшому сенсі треба розуміти як сферу координації тонів у їх послідовному русі (горизонтальному аспекті)” [21, с. 19]. Внутрішня сутність мелодії полягає в інтонаційності (“мелодія складається з кількох осмислених інтонаційних зворотів, логічно пов’язаних між собою і таких, що об’єднуються в ту чи іншу побудову (речення, період і подібн).” [20, с. 123]. Т. Бершадская стверджувала, що мелодія “як загальне поняття типу супряження, зв’язана з послідовністю тонів... Найсуттєвіше для мелодичного начала – принципове незлиття тонів, що позбавляє сприйняття їх як цілісного комплексу поза викривленням інтонаційно-логічного смислу тексту” [4, с. 12]. К. Мейер писав, що “мелодія означає послідовність звуків, організованих за певними законами: ладовими (звичайно, не лише стосовно мажоро-мінору), метричними і законами форми. В мелодії взаємодіють два основні чинники: меліка і ритміка. Меліка визначає інтервальну структуру мелодії, ритміка – впорядковує звуковий час в часі” [14, с. 62]. Представляючи Другий зі згаданих напрямів, М. Арановскій у своїй праці про мелодію С. Прокоф’єва писав, що “мелодія є послідовність об’єднаних інтонаційним зв’язком тонів, що розгортається в часі і сприймається як лінія і володіє єдністю структури і змісту”, врешті “мелодія є розвинута замкнута інтонаційна структура. Недопустиме ототожнення мелодії з горизонталлю” [1, с. 37–38].

⁹ Ліквідувати зафіксоване протиріччя взявся подолати М. Папуш, котрий запропонував нове тлумачення терміна, за яким “мелодія постала як одноголосна лінія, одноголосна послідовність звуків, на котрій згортаються всі функціональні відношення цілого і котра музично осмислюється з погляду всіх цих зв’язків” [17, с. 174].

¹⁰ Цій темі було присвячено нарис В. Холопової [26]. Концепцію дослідниці можна сформулювати як концепцію взаємодії головного мелодичного голосу з повним багатоголоссям у творі нового часу. В. Холопова трактувала мелодію в багатоголосній музиці як переважно головний голос музичної тканини, що виражає цілісну музичну думку-характер, є зосередженням інтонаційності твору, такому, на якому згортаються всі функціональні відношення цілого (гармонічні, метроритмічні, фактурні, архітектонічні та ін.). Мелодія володіє комплексністю, поліелементністю. Однією з ознак трансформації мелодичного став полімелодизм: мелодичне стало концентруватися в одній лише кантиленній мелодії і до кінця наситило собою всі багатоманітні, різномірні пласти фактури аж до утворення панмелодизму (у І. Стравінського, Д. Шостаковича, П. Хіндеміта, А. Берга і ін. композиторів). У великих майстрів ХХ століття прикметною властивістю панмелодизації стало те, що і в головних і в побічних голосах розвинулись непомічені доти в композиторській практиці активні формотворчі процеси [26, с. 86]. Отже, в розвитку мелодики в музиці нового і новітнього часу авторка виявила тенденцію до полімелодики і панмелодизму.

¹¹ Як приклад, можна назвати статтю О. Руч’євської “Мелодія сквозь призму жанра” [18]. Це – дослідження функцій мелодики в різних жанрах під кутом зору взаємодії музичного тексту зі слухачем, тобто з погляду сприйняття і соціального функціонування музики, що було характерним у контексті ідеологічного трактування музичного мистецтва. Мелодико-тематичні структури як смислове і конструктивне джерело для розгортання форми симфонічного масштабу досліджував В. Задерацький (Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок / В. Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке.– М.: Сов. композитор, 1982.– С. 108–157.

українських композиторів, більше того – знаменних для національної музики у певних сенсах митців (М. Леонтовича, Л. Ревуцького, С. Людкевича).

Нечисленне (а тому й не характерне) для українських музикознавців звернення до загально-теоретичних проблем у 1950–1970-ті роки та й пізніше стосувалося й мелодики. Часто розгляд окремих її питань був вплетений у дослідження інших проблем. Досліджуючи тематичну і композиційну структуру музичних творів, М. Тіц присвятив окремий розділ мелодії. “Прив’язаність” до проблеми структури музичних творів (і навіть якоюсь мірою залежність від неї) не сприяла системному висвітленню явища, але виявила певні самостійні концептуальні ідеї щодо цього чинника музичної мови. Ці ідеї втілили погляди музикознавця на мелодію, що мають сліди впливу ідей О. Буцкого (щодо структури) і, як це було притаманно більшості тодішніх радянських теоретичних праць, були у сфері інтонаційної теорії Б. Асаф’єва, й навіть споріднені з ідеями Е. Курта. “Мелодія – це послідовність взаємозв’язаних і взаємозумовлюючих звуків, що складають образно-смыслову єдність”, а “мелос полягає в русі крізь тони”, а не “в послідовному нанизуванні окремих тонів”, – вважав М. Тіц [19, с. 27]. Те, що зветься в музичній теорії мелодичною лінією, по суті становить не ряд окремих, накреслених у нотному запису, звукових точок, а своєрідно інтонований процес, що безперервно триває і зв’язує шляхом переходу від одного звука до іншого всі ці звуки в єдине органічне ціле (у звуковий потік) [19, с. 28], про що вперше висловився Е. Курт. М. Тіц дотримувався думки, що мелодія містить у собі окремі елементи музичної мови і є чинником, що породжує їх [19, с. 32]. Так, “мелодія є найважливішим фактором музичної драматургії” [19, с. 49]. Отже, М. Тіцу належать ідеї (щоправда, не до кінця теоретично обґрунтовані) розмежування поняття мелодії, мелосу і мелодичної лінії; мелодії як місця концентрації елементів музичної мови й як чинника їх утворення; мелодії як основи музичної теми, тобто драматургічного елемента архітектоніки музичної композиції.

У своєму естетико-виразовому розумінні мелодії М. Тіц поділяє погляди С. Людкевича: як “найважливіший виражальний засіб музичного мистецтва” [19, с. 22] “мелодія... це думка, це рух, це душа музичного твору”. Тому, як вважає музикознавець, мелодія стилістично конкретна і, визначаючи відмінності стилю композиторів, доцільно враховувати мелодичні особливості їх музики [19, с. 38].

Проте нагадаємо, що характерною особливістю українських досліджень мелодики у 1960–70-ті роки була їхня увага до виявлення індивідуально-стильових мелодичних прикмет. Тут виділяються праці Л. Хіврич із її дослідженнями мелодики симфонічних творів українських композиторів, зокрема С. Людкевича, Л. Ревуцького, А. Штогаренка.

У кантаті-симфонії “Кавказ” С. Людкевича вона виявила “складний синтез вокальної та інструментальної мелодики з характерними для них способами розвитку і різними функціями в драматургії твору” [23, с. 56]. Ця ідея розкривається завдяки аналізу різних за характером і змістом груп тем (першої – інтонаційно споріднених, ліричних, зі сфери української ліричної пісні, другої – з дисонуючими інтервалами, що створюють енергію нестійкості і напруження, інструментального типу), між якими існують інтонаційні зв’язки, мелодична спорідненість¹².

¹² Це підтвердив у 1934 році сам композитор (про що не могла знати дослідниця за відсутності опублікування цих рядків), “під впливом студій західноєвропейської музичної літератури став я

Інший тип мелодичного розвитку, який яскраво відображає винятково колористичне й емоційне багатство українських народних ладів, їх неповторну своєрідність, створив Л. Ревуцький у своїй Другій симфонії. Спираючись на класичні традиції симфонічної розробки народно-пісенного матеріалу (застосовуючи відомі прийоми розвитку народної мелодики), композитор відбирав і використовував оригінальну в ладовому відношенні (гостро дисонансну або з якоюсь особливою ладовою перемінністю) народну мелодію, котру переосмислював засобами гармонії, осучаснюючи її, пристосовуючи старовинний обрядовий наспів з архаїчною ладовою будовою до сучасної ладотональної системи. У результаті відбувалося перетворення мелодії на мелодичну або гармонічну фігурацію, яке визначило творчий метод Л. Ревуцького [24].

Зв'язок мелодики симфонічних творів А. Штогаренка з українським музичним фольклором та виявлення особливостей мелодичної будови, що визначають стиль композитора, досліджуються з трьох сторін (тобто керуючись трьома ідеями): по-перше, завдяки виявленню типових народнопісенних поспівок і зворотів (“інтонаційних формул”); по-друге, крізь призму спорідненості мелодій з народними жанрами; по-третє, з погляду характеру і засобів мелодичного розвитку в темі та її подальших перетвореннях [22, с. 54]. У підсумку на підставі характерних інтонаційних якостей цієї мелодики та її структурних рис, що беруть свій початок від українського музичного фольклору, було доведено “національну належність” мелодики А. Штогаренка. Так різні принципи творення мелодики композиторами стали ще й у формі аналітичних концепцій музикознавиці.

Дещо пізніше теоретиків зацікавив інший аспект дослідження мелодики, а саме – інтонаційної єдності мелодії та гармонії [5]. Присвячене сучасній українській музиці, це дослідження вихідною тезою мало твердження, що тісно кореспондується зі згаданим поглядом С. Людкевича, про “горизонталь і вертикаль, що формуються на основі спільного звукового комплексу, з якого проростають похідні мелодичні й гармонічні утворення, складаючи нерозривну інтонаційну єдність музичного полотна” [5, с. 4]. Іншими словами, його суть “полягає в утворенні гармонічних співзвуч з мелодичних інтонацій та народження мелодичних зворотів з гармонічних конструкцій. В одному випадку гармонічні співзвуччя утворюються шляхом об’єднання мелодичних елементів в одночасному звучанні, в іншому – гармонічний комплекс стає основою мелодичного розгортання, тобто спостерігається процес переведення горизонталі у вертикаль і навпаки. При цьому відбувається ніби ритмо-інтонаційне “стискання” і “розтягання” звукових елементів” [6, с. 176–177]. Це доволі поширене в багатьох творах композиторів (К. Дебюссі, І. Стравинського, Б. Бартока, С. Прокоф’єва та ін.) явище, Т. Бондаренко аналізувала на прикладі творів Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Скорика і дійшла висновку, що широке застосування принципу звукової єдності горизонталі і вертикалі в сучасній музиці передусім пояснюється значним ускладненням ладогармонічного мислення. Адже якщо у класичній музиці, яка спиралася на

переносити вагу музичної ілюстрації змісту поезії на фактуру інструментального підкладу, як це зроблено у “симфонічній” кантаті в 4-х частих “Кавказ”, ... хоча й змагався не зазнавати вокальної лінії й народного характеру в мелодії і хоровій поліфонії...”. Див.: Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. / [упор., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер] / С. Людкевич.– Львів: В-во М. Коць, 1999.– Том I.– С. 263.

мажорно-мінорну ладову систему і в якій терцевий принцип побудови акордів був основним, координація горизонталі і вертикалі виявлялася в утворенні мелодій гармонічного складу, що рухаються звуками акордів [5, с. 4–5], то в сучасній музиці розширення звукового складу висотної системи, тенденція до “децентралізації” тональності, зниження організуючої ролі тоніки як центру ладотональності вимагало додаткових засобів для створення єдності музичної композиції, одним із яких є згаданий принцип. Розширення ладоінтонаційних можливостей мелодії і гармонії, породжуючи все складніші форми їх взаємозв’язку, відображає розвиток ладового мислення в професійній творчості композиторів різних стилів, відображаючи його особливості в народній музиці, але в кожному конкретному випадку він набуває індивідуальних форм втілення, викликаних різним образно-інтонаційним змістом музики, оригінальним світобаченням композитора, отже не має універсального значення.

Ця концепція дає можливість для вияву певних стильових ознак як окремого твору, так і творчості композитора загалом, а відтак – говорити про його національний і водночас сучасний гармонічний стиль.

Стилістичний аспект дослідження проблем мелодики віддавна цікавив українських музикологів. Причину кількома роками по тому добре пояснив Я. Якуб'як [27]. Він писав, що “усяка національна мистецька школа, що виникла і розвинулася на ґрунті національної самосвідомості, відзначається зростаючою увагою до народної творчості. У музиці останнє виявляється, головним чином, через мелодію, а тому... аналіз музики їх [композиторів – представників національних шкіл] творів із погляду характерності стилю має першорядне значення” [27, с. 24].

Сам музикознавець почав дослідження особливостей мелодики С. Людкевича на початку 1970-х років [29], повторно звернувшись до теми у середині 1990-х. Його мета полягала у виявленні національних елементів у мелодії композитора на тлі романтичного стилю кінця XIX–початку XX століть. Для цього Я. Якуб'як (порівняно зі згадуваним дослідженням Л. Хіврич) обрав полем свого дослідження один жанр вокальної музики (він-бо слушно вважав, що “С. Людкевич – композитор головним чином вокальний” [29, с. 25]), концентруючись на аналізі особливостей мелодизму солоспівів. Відтак, концепцію музикознавця можна визначити як ідею різнобічної синтетичності мелодики Людкевича. У вокальній музиці композитора Я. Якуб'як виявив синтез як в увазі “до семантики слова, так і до його фонетичної будови (на відміну від синтезу загальнішого типу – вокальної і інструментальної мелодики, спостереженого Л. Хіврич). Перше виявляється через моменти звукообразності, друге – через мелодико-ритмічне втілення слова, через тісний зв’язок слова і музики в суто музичному розумінні. Вже з цього погляду мелодика С. Людкевича несе через мову певний елемент національного” [29, с. 43]. Той національний елемент проявляється у використанні в солоспівах С. Людкевича, як, зрештою, і в усій його творчості, елементів народного походження. Різні їх форми (у вигляді окремих поспівок, ладово-характерних ступенів та ін.) використовуються по-різному: “найвиразніше в лінії вокалу, яка несе мелодичну функцію, і більш опосередковано в лінії супроводу, що загалом, при всій своїй розвиненості, відіграє роль гармонічного підкладу” [29, с. 56]. У кожному випадку підпорядкованість цих фольклорних елементів авторській ідеї – це ще один вияв синтетичності. Найвищим рівнем вияву синтезу, за Я. Якуб'яком, треба вважати той, за яким “духовний склад індивіда в

значній мірі є духом його народу”, оскільки “мислення художника органічно включає елементи національного”, “вживані підсвідомо” [29, с. 57].

Пізніше Я. Якуб'як виявив, що згадана синтетичність виразно проявляється в мелодизмі Людкевича через втілення двоїстості: “з одного боку, можна простежити зв'язок, хоч і вельми опосередкований, з народними джерелами, з другого, – із загальноєвропейськими, особливо завдяки гармонії” [31, с. 46]. Отже, крім засобів музичної виразності національно-фольклорної традиції (“гармонічних структур – мелодичних структур) синтез чинників стилю С. Людкевича творять засоби професійної музики (хроматика – діатоніка), а “форма їх поєднання в кожному окремому випадку може бути індивідуалізованою залежно від змісту музичного твору” [29, с. 25], а точніше – “драматургічного складу відчуття С. Людкевича”, бо “для Людкевича характерна не пісенна форма, а наскрізь драматична ідея, концепція, в котру вносяться елементи пісенні” [29, с. 35].

Великою заслугою Я. Якуб'яка було доведення феноменальності мелодики С. Людкевича, яка полягала у винятковій масштабності та якості наведеного синтезу, представлених уперше [29, с. 36].

У 1970-ті роки з'являються розробки окремих питань мелодики педагогічного спрямування з висвітленням основних рис та складників мелодичного руху, мелодичного формотворення, мелодичних властивостей окремих щаблів ладу, тобто в звичному вже аспекті динамізму мелодики [16], а також присвячені питанням відбиття в мелодиці специфіки мовного інтонування відповідно до тодішньої тенденції використання методичних прийомів і деяких даних суміжних наук, зокрема лінгвістики, теорії художнього читання¹³.

У 1980-ті роки ця тенденція зближення суміжних галузей знання зберігалася ще й через урахування загальнонаукових методологічних принципів (вважалося ж бо, що музикознавство не може обійтися без науково-природничих передумов). У результаті з'явилися дослідження, присвячені, зокрема, створенню моделі цілісного феномену звучання музичного твору, де на основі положення акустики про взаємодію хвильових процесів в акустичному середовищі було запропоновано теорію провідної результуючої горизонталі – моделі матеріальної форми буття музичних явищ [8, с. 2].

З допомогою симетрології, яку в ті роки успішно використовували у фізиці, хімії, біології і яка зводилася переважно тільки до вияву, констатації та опису окремих її проявів у музиці (Г. Конюсом, М. Ломановим, І. Барановою і чи не самотнім С. Шипом у Києві, що глибше зосередився на принципі симетрії та специфіці його проявів у народному наспіві¹⁴), робилися спроби створення “нового напрямку в вивченні структурних закономірностей музичного мистецтва” [9, с. 2]. Одна з них, зокрема стосовно мелодики, полягала у штучному розщепленні мелодичної лінії на чотири складові різного ступеня абстракції (звукоряд, ритморяд, звуколанцюжок, ритмоланцюжок), а визнання дзеркальної рівності охопило всі без винятку підструктури мелодії, що дало можливість побудови спеціальної цілісної теорії [9, с. 2].

¹³ Мається на увазі методична розробка: Мурзіна О. Про принцип мелодичної декламації / О. Мурзіна. – К.: Муз. Україна, 1972. – 66 с. – Музикантові-педагогу.

¹⁴ Шип С. Принцип симетрії в музиці і специфіка його проявлених в народному напеві / С. Шип. – Автореф. дис... канд. искусствоведения. – К., 1980.

Названі та інші, принципово нові напрями дослідження мелодики¹⁵, тоді передбачали добрі майбутні перспективи в можливостях використання їхніх результатів, проте сьогодні в науковій, практичній теорії музики не всі достатньою мірою виправдали покладених на них тоді сподівань і надій. Щодо цього О. Немкович зазначила: “враховуючи, що ряд методів уперше входив у науковий обіг в українському музикознавстві, відбувалася певна апробація ефективності їх застосування у цій галузі знання й звідси мали місце всі характерні для подібного процесу здобутки й прорахунки, поступове усвідомлення меж доцільності використання кожного з таких нових методів” [15, с. 382–383].

Зі здобуттям Україною незалежності в музично-теоретичних дослідженнях мелодики поряд із відомою з’явилася нова проблематика.

З позицій мелодики розглянуто одну з традиційних для української етномузикології проблему словесно-музичної поетики [7]. Стверджуючи, що одним із центральних при вивченні мелодики має бути уявлення про її контур, тобто “обриси руху наспіву” – термін, близький до поняття мелодичного рисунку і мелодичної лінії, музикознавці пропонують розрізнити два його види: інтонаційний (котрий може бути й немелодичним) і мелодичний, тобто спеціально музично оформлений [7, с. 157]. З метою удосконалення упорядкування, систематизації, класифікації величезного масиву записів народних пісень і інструментальної музики музикознавці виділили три рівні деталізації мелодичного рисунку (контур). Це виявляє прикладний, навіть експериментальний характер їхньої ідеї.

Власне бачення мелодії як “фундаментальної музично-теоретичної категорії” в контексті музичної фактури продемонстрував С. Шип [24]. Він запропонував чітко розрізнити її “термінологічні оформлення” як мелодичну лінію, мелодію як таку, мелодійність як якість музичної інтонації, тобто не змішувати поняття мелодії і звуковисотної лінії.

Інтонаційно-мовленнєвий аспект трактування мелодики С. Шипом передбачає два музично-теоретичних значення поняття мелодії. Першому відповідає “поняття мелодичної лінії – інтонаційної послідовності, вираженої однією-єдиною звуковисотно-ритмічною структурою” [27, с. 144]. Друге, окрім узвичаєної формальної основи, відображає ще й “якісну своєрідність відповідних інтонаційних явищ”. Тому пропонують називати мелодією “інтонаційну послідовність, виражену однією індивідуалізованою звуковисотно-ритмічною структурою, яка дозволяє відрізнити її від будь-яких інших інтонаційних явищ” [27, с. 144], інакше кажучи “мелодія – це індивідуалізована мелодична лінія” [27, с. 145], або (з урахуванням наспівності, що співвідноситься з асаф’євською інтонаційною концепцією мелодії, мелосу, за якою в їх основі лежить усвідомлення “принципу неперервності, плавності вливання, співування тону в тон – явища, званого тепер “мелодія”” [2, с. 321–322]) “послідовність інтонацій пісенного типу, виражена індивідуалізованою ритмозвуковисотною структурою” [2, с. 321–322]. При цьому музикознавець радить відповідно вживати усі три терміни (“мелодична лінія”, “мелодія”, “мелодійність”) в інтерпретації музичних явищ і аналітичних висновках щодо них.

¹⁵ До них належать проблеми сприйняття мелодики, які досліджувалися в контексті рецептивної естетики (див.: Костюк А. Г. Восприятие мелодики, мелодические параметры процесса восприятия музыки.– К., 1987), становлення віршованого принципу в музиці (Н. Герасимова-Персидська. Про становлення віршованого принципу в музиці // Українське музикознавство. – Вип. 13. – К., 1978) та ін.

Системна за своєю суттю концепція форми С. Шипа передбачає, зокрема, розмежування функцій мелодії в композиції твору, а саме: “а) бути самостійною музичною формою, твором...; б) бути складовою частиною музичної форми...; в) бути тематично значущим, надзвичайно важливим змістовим елементом композиції (мелодія як тема); г) бути “музичною емблемою”... жанру, стилю, авторського почерку...” [27, с. 151].

Подібно як С. Шип – у контексті музичної форми – бачить мелодику Я. Якуб'як [28]. Він так само не виокремлював мелодію з музичної мови, хоч і вважав її (як феномена) варту самодостатньої уваги. Як і С. Шип, наголошував на неспівпадінні понять мелодії та мелодичної лінії: мелодичну лінію уявляв лише як звуковисотний малюнок мелодії [28, с. 15].

Проте бачення мелодики обох українських музикознавців має й суттєві відмінності, продиктовані різними підходами. Передусім відзначимо, що, поділяючи розуміння мелодії як музичної думки, вираженої в одному голосі, С. Шип уточнив її специфіку до “осмисленого музично-інтонаційного мовлення” [27, с. 143], тоді як Я. Якуб'як, помічаючи відмінність між мелодією в одно- і багатолоссі, звертав увагу на те, що в останньому “в мелодичній лінії акумулюються функції контексту” [28, с. 16]. Зрештою, дещо пізніше він пояснив, що “на мелодії згортаються (рефлектують) ритмічні, регістрові, фактурні та ін. характеристики контексту. Всі вони, очевидно, впливають на якість окремих мелодичних тонів і на мелодію в цілому, впливають на їх сприйняття й оцінку” [29, с. 86].

Підхід С. Шипа обумовлений баченням мелодичного чинника у музичній формі, тоді як Я. Якуб'як трактував мелодику переважно в контексті аналізу музичних творів. Вказуючи на синтетичність мелодії, він розрізняв у ній інтонаційні (звуковисотна лінія), ритмічні та гармонічні співвідношення, за якими можна визначати прикмети певного мелодичного стилю [28, с. 26]. “Якість мелодії пов'язана з характеристиками музичного мислення того стилю, до якого вона належить, і з цього погляду історія мелодії – це водночас історія музичних стилів” [29, с. 81], – вважав Я. Якуб'як.

Розвиваючи погляди С. Людкевича, зокрема в точці згаданого “зв'язного процесу “напруження” і його “розв'язання”, Я. Якуб'як, вбачаючи тут своєрідну “гру напружень та відпружень”, що в результаті дає мелодичну хвилю, висуває ще одну концептуальну ідею. Вона зводиться до того, що “по-суті, кожна мелодія це – певний компроміс між лінійним рухом та гармонічною структурою, що як регулюючий фактор лежить в його основі. Перший більше виявляє індивідуальні особливості, друга ж, натомість, має порівняно більш об'єктивний характер” [29, с. 91]. Це співвідношення по-різному проявлялося в музиці національних композиторських шкіл¹⁶.

Ідея залежності виразовості та значення окремих гармонічних (акордових) і негармонічних (прохідних, допоміжних, затримань) мелодичних тонів в умовах тактової ритміки від типу узгодження мелодичної лінії з метричною сіткою також виразно демонструє розвиток згаданих поглядів С. Людкевича хоч би щодо інтегральних чинників і умов мелодії.

¹⁶ В українській музиці Я. Якуб'як навів приклад М. Лисенка, котрий “впроваджує оригінальні, властиві українському фольклору, мелодичні звороти, вкладаючи їх у загальновиштану гармонічну систему” і твердить, що подібним чином поступав і Людкевич” [29, с. 93].

Взявши за принцип кількісний показник гармонічних структур, що лежать в основі мелодичних фаз, Я. Якуб'як виділив три види побудов, тобто запропонував власну їх класифікацію. Окрім того музикознавець представив ідею складових розділів мелодичної побудови (зачин–розвиток–каденція) і щодо кожного виявив свої обґрунтовані погляди. Отже, теоретичну концепцію мелодики Я. Якуб'яка доцільно вважати не лише комплексною за поєднанням численних виразно сформульованих і переконливо доведених ідей, а й чітко систематизованою ієрархічно – від глобальної центральної, провідної ідеї національної мелодико-стильової визначеності до багатьох часткових ідей, як наприклад, “достосування тих чи інших звичних для даної національної культури мелодичних формул до типових каденційних зворотів” [29, с. 119]. При цьому музикознавець послідовно, впродовж багатьох років (у кількох дослідженнях), підтверджував спадкоємність своїх думок із поглядами С. Людкевича як у підходах (поєднання сутнісно-теоретичного і виразово-естетичного), так і в іманентних характеристиках мелодії. І це при тому, що власна концепція вибудовується з урахуванням важливіших поглядів західно-європейських (Е. Курта, Г. Рімана, А. Маркса, Ф. Геварта, Г. Шенкера) та радянських теоретиків, передусім російських (Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, М. Арановського, М. Папуша, Д. Христова та ін.) на основі музичного матеріалу композиторів різних епох.

Аналіз помітніших звернень українських музикологів до питань мелодики дає підстави зробити щодо їх концепцій кілька важливих загальних висновків. Передусім відзначимо, що наукові засади спеціального вивчення мелодії в українській музичній науці започаткував С. Людкевич. Саме йому належить першість у визначенні в ній предмета цих наукових зацікавлень, загальна систематизація мелодичних чинників, класифікація видів і типів мелодій. Тим він випередив першопрохідця в цій галузі в радянському музикознавстві Л. Мазеля майже на 20 років. У подальшому в умовах радянського музикознавства, коли ініціатива в розробці провідних ґрунтовних теорій, зокрема в науці про мелодію, беззаперечно належала російським ученим, на долю українських (як, мабуть, і інших інонаціональних) науковців випав інший шлях дослідження теми – переважно індивідуально-стильовий, зрідка новітньо-оригінальний, деякою мірою експериментальний. Проте, до честі наших дослідників, їхня увага була спрямована переважно на українську музику (хоча й переважно визнаних авторів) і, чи не найголовніше, демонструвала виразну сутнісну спадкоємність їхніх ідей з поглядами основоположника української теоретичної науки С. Людкевича. Це свідчить про збереження українськими вченими наукового підґрунтя науки про мелодію, що заклав С. Людкевич у 1930-ті роки, і його розвиток у напрямі пошуку нових аспектів і підходів. Водночас провідні українські дослідники мелодики, перебуваючи “в полі” радянської музично-теоретичної науки і працюючи відповідно до тодішніх умов і вимог, лише в новітній час змогли відкрито й необхідно їм мірою використовувати західно-європейські досягнення в цій галузі, не цураючись визнаних здобутків провідних російських теоретичних шкіл, демонструючи свою відкритість перед кращими світовими ідеями задля досягнення мети.

Щоправда, в новітній українській музикології проблеми мелодії все рідше стають предметом уваги теоретиків. Ініціативу у дослідженні цього феномена перебрали дослідники виконавського бачення його проблем.

Список використаної літератури

1. *Арановский М.* Мелодика Прокофьева / М. Арановский. – Ленинград, 1969. – 230 с.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация / Б. Асафьев. – М. ; Л., 1971. – 375 с.
3. *Бажанський П.* Малоруска народна мелодика / Порфирій Бажанський. – Львов, 1892. – 208 с.
4. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Ленинград, 1978. – 200 с.
5. *Бондаренко Т.* Звукова єдність мелодії і гармонії / Т. Бондаренко // Українська музика. – 1980. – № 4. – С. 4–5.
6. *Бондаренко Т.* Концерт для фортепіано з оркестром Л. М. Ревуцького (Питання інтонаційної єдності мелодії та гармонії) / Т. Бондаренко // Сучасна музика [ред. колегія : М. Гордійчук та ін.]. – К. : Муз. Україна, 1973. – Вип. I. – С. 176–199.
7. *Вирановский Г. Н.* Мелодический контур и проблема сравнительного анализа напевов / Г. Н. Вирановский, С. А. Таранец // Одесский музыковед'93 / [ред. колегія : Ю. В. Малышев (председ.) и др. ; научн. ред. Г. Н. Вирановский]. – С. 156–166.
8. *Дыс Л. И.* Ведущая горизонталь как акустическая модель в целостной системе музыковедческого анализа: автореф. дис. канд. иск-ведения / Леонид Иванович Дыс. – К., 1981. – 24 с.
9. *Каракулов Б. И.* Симметрия музыкальной системы : (О мелодике): автореф. дис. д-ра иск-ведения / Булат Ишанбаевич Каракулов. – К., 1991. – 37 с.
10. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – М., 1931. – 304 с.
11. *Людкевич С.* Основы музичної естетики / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич ; [упорядкув., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер]. – Львів : В-во М. Коць, 1999. – Том I. – С. 151–160.
12. *Людкевич С.* До деяких питань музичної естетики / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи ; [упорядкув., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер]. – Львів : В-во М. Коць, 1999. – Том I. – С. 198–201.
13. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 3-е изд. / Л. Мазель. – М., 1986. – 528 с.
14. *Мейер К.* О мелодике / К. Мейер // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1980. – Вып. 2. – С. 61–65.
15. *Немкович О.* Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / Олена Немкович. – К., 2006. – 534 с.
16. *Павлюченко С.* Питання мелодики. (Методична розробка) / С. Павлюченко. – К. : Муз. Україна, 1974. – 42 с.
17. *Папуш М.* К анализу понятия мелодии / М. Папуш // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. / сост. Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 135–175.
18. *Ручьевская Е.* Мелодия сквозь призму жанра / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание: сб. ст. – Вып. 2. – Л., 1980. – С. 35–60.
19. *Тіц М.* Про мелодію / М. Тіц // Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. – К. : Держвидав України, 1962. – С. 22–51 с.
20. *Тюлин Ю.* Теоретические основы гармонии / Ю. Тюлин, Н. Привано. – М., 1965. – 265 с.

21. Тюлин Ю. Учение о гармонии / Ю. Тюлин. – М., 1966. – 223 с.
22. Хіврич Л. Мелодика симфонічних творів А. Я. Штогаренка / Л. Хіврич // Українське музикознавство. 2 : (Наук. міжвідомчий щорічник) / [ред. колегія : З. О. Дашак (гол. ред.) та ін.]. – К. : Муз Україна, 1967. – С. 53–70.
23. Хіврич Л. Некоторые черты мелодики и мелодического развития в кантате-симфонии “Кавказ” С. Людкевича / Л. Хіврич // Украинское музыковедение. 1964. (Научно-методический межведомств. ежегодник). – К. : Мистецтво, 1966. – С. 55–69.
24. Хіврич Л. Особливості народнопісенної мелодики та мелодичного розвитку у Другій симфонії Л. М. Ревуцького / Л. Хіврич // Українське музикознавство. 3 : (Наук.-міжвідомчий щорічник). – К., 1968. – С. 151–167.
25. Холопов Ю. Н. Мелодия / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия. Т. 3 : КОРТО-ОКТОЛЬ. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – С. 511.
26. Холопова В. Н. Мелодика. Научно-методический очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1984. – 88 с.
27. Шип С. Музична форма від звуку до стилю / Сергій Шип. – К., 1998. – 367 с.
28. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Ч. I / Ярема Якуб'як. – Тернопіль : СМП Астон, 1999. – 207 с.
29. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як. – Львів, 2003. – 263 с.
30. Якуб'як Я. Про мелодику С. Людкевича / Я. Якуб'як // Творчість Станіслава Людкевича : зб. ст. – Львів, 1995. – С. 24–36.
31. Якуб'як Я. Солоспіви С. Людкевича. (До питання про деякі національні елементи у мелодиці та гармонії) / Я. Якуб'як // Українське музикознавство : 7. (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник) / [ред. колегія: І. Ф. Ляшенко (гол.)]. – К. : Муз. Україна, 1972. – С. 39–57.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

THE QUESTIONS OF MELODIC IN THE UKRAINIAN MUSICOLOGITION SCIENCES (the conceptually aspect)

Oxana GNATYSCHYN

*General Piano Department,
Lviv National Music Academy named by M. Lysenko,
Nyzhankivsky str., 5, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

This article look the fundamental ideas of Ukrainian music science in the department melody of music in context of his systematization. Her selection, chronological classification and analysis unite with search essencary correlations.

Key words: ideas, system, conceptions, melody, investigations, influence.

ВОПРОСЫ МЕЛОДИКИ В УКРАИНСКИХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ (концептуальный аспект)

Оксана ГНАТЫШИН

*Кафедра общего и специализированного фортепиано
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко
ул. О. Ныжанковского, 5, Львов, Украина, 79005
тел.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

Рассмотрено важнейшие концептуальные идеи украинских исследователей мелодии музыки в аспекте системности. Их отбор, хронологическое упорядочивание и анализ сочетаются с констатацией некоторых воздействий на них предшественников.

Ключевые слова: идеи, система, концепция, гармония, исследования, воздействия.

УДК: 78.071.2/.072(477)“19/20” Антонович М.

ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ ПУБЛІКАЦІЇ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

Уляна ГРАБ

*Кафедра музичної медієвістики та україністики
Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79602
тел.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com*

На матеріалі епістолярію Мирослава Антоновича розкрито історію появи однієї з перших його наукових публікацій у еміграції “Багатоголосся в українських народних піснях”. З’ясовано мотивацію, наміри і значення праці М. Антоновича в контексті історичних обставин, в яких перебувала українська еміграція у перше повоєнне десятиліття.

Ключові слова: українська музична еміграція, М. Антонович, українське народне багатоголосся.

*Все цікаве відбувається в тіні...
Ми нічого не знаємо про справжню історію людей.
Л.-Ф. Селін*

Однією з перших наукових праць Мирослава Антоновича, написаних і виданих на еміграції, був його виступ на Міжнародному конгресі музикологів, який відбувся в Утрехті 1952 року. Під назвою “Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern” “Багатоголосся в українських народних піснях” його доповідь було надруковано у “Kongress-Bericht” того ж року¹. Це невелике дослідження, у якому на матеріалі народних пісень розглянуто найтипівіші види співзвуч, що виникають при мелодичному розходженні голосів і складають їх гармонічну основу, та деякі види каденцій, які М. Антонович вважав найхарактернішими елементами народного багатоголосся. У цій праці немає ширших узагальнених висновків, основне її завдання М. Антонович сформулював на початку – звернути увагу на проблему багатоголосся в українських народних піснях та назрілу потребу його комплексного дослідження. У примітках він висловив щире подяку двом українським музикознавцям Василеві Витвицькому та Павлу Маценку за “обмін думками в листуванні” та надані музичні приклади.

Чому М. Антонович для свого “дебюту” на західному науковому форумі вибрав тему, яка, на перший погляд, не входила у коло його магістральних дослідницьких інтересів? Одрразу ж після переїзду в Голландію він розпочав наукову працю над

¹ Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern // Kongress-Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. – Utrecht, 1952. – S. 55–64. Перекладено: М. Антонович. Багатоголосся українських народних пісень // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Том 232. – Праці музикознавчої комісії. – Львів 1996. – С. 197–207.

спадщиною франко-фламандської школи і на той час вже захистив докторат й опублікував його у вигляді монографії. Тож слушно постає питання – якою була його мотивація і наміри, яких зусиль потребувало втілення в життя цієї ідеї, і нарешті в чому полягало значення його виступу. Відповіді на ці питання я спробувала віднайти у епістолярії М. Антоновича, а саме – в його листуванні зазначеного періоду з Василем Витвицьким та Павлом Маценком. Розкидані по світах, відірвані від упорядкованого плину наукового життя, вони розшукували один одного, щоб налагодити мережу особистих стосунків, яка проростала водночас у сферу їхніх наукових інтересів і врешті творила єдиний простір їхніх взаємин. “Залізна завіса” унеможлиблювала доступ рукописних джерел і друківаних видань з України, тому розраховувати доводилося лише на власні сили та допомогу однодумців.

Інтернаціональний музикологічний конгрес мав відбутися 5 липня 1952 року в Утрехті і М. Антонович одразу ж запланував взяти у ньому участь. Для свого виступу він обрав тему, пов’язану з українською музикою.

5 квітня 1952 року М. Антонович повідомив у листі В. Витвицького: “Це одинока тема, що можливо її в моїх умовах опрацювати і що може мати певний інтерес для деяких чужинців. Але й ту крім збірника нар[одних] пісень “Ліра” Тищенка не маю жодних матеріялів більше... а шкода. Було б більше матеріялів, то можна було б і якісь певніші конклюдії випровадити. Все-таки проаналізувавши згаданий збірник, знайшов я багато цікавих моментів. Особливо “інтригуючими” є паралельні квінти із їх раз виразно мелодичною, раз більше гармонічною, то знова експресивною функцією. Взагалі українська народня “поліфонія” дуже інтересна і багата проблематикою і я не знаю чому та справа до сьогодні властиво науково не обговорена” [3, с. 1].

Варто зазначити, що М. Антонович приступив до праці, маючи на руках лише збірник народних пісень “Ліра” Олександра Тищенка, але він не хотів втратити шанс озвучити “українську тему” на науковому представництві такого високого рівня. Тому у листах до своїх колег наполегливо просив допомоги йому віднайти відповідну літературу та збірники пісень.

В. Витвицький спочатку зреагував доволі різко: “Хочу відрадити Вас від цієї доповіді, яку Ви маєте читати на з’їзді. Якщо у Вас нема під рукою потрібного матеріялу, то краще змінити тему. Якби не було, я перестерігаю Вас перед збірником “Ліра” Тищенка. Борони Вас Боже спиратися в науковій праці на цьому виданні. То є відбитка просто з советського видання укр[аїнських] нар[одних] пісень, виданих для популярного вжитку. Другий чи третій голос є в цьому збірнику підроблений під спосіб народного багатоголосся і подекуди є оригінальний (так, як його і народі співають), але підставою для наукових дослідів він бути не може. Якщо Ваша тема вже оголошена, тоді я радив би Вам торкнутися тільки загально самого факту існування укр. нар. поліфонії, дати характеристику вживання інтервалів і ходів, звернути увагу на характеристичні закінчення та ін. На жаль у мене під рукою нема багато матеріялів” [13, с. 1].

Натомість П. Маценко підтримав М. Антоновича: “Я думаю, що Ваша тема чудова і водночас оригінальна. “Ліра” Тищенка (передрук з великого большевицького видання) дещо слабкий матеріял, але і з ним можна щось зробити. Шкода, що Ви не маєте “Ліри” П. Демуцького (моя пропала – позичили) та записів Лисенка, або “Трудів...” Чужбинського. Проте я Вам чимось послужу. Цими днями пошукаю копії “Еволюція мелодійного матеріялу в українських народній піснях” Олександра

Кошиця, що він вживав на викладах на Вищих Освітніх Курсах від 1941 р. до 1944 р. (рік смерті). Там вкінці є “Зразки народної поліфонії”. Коли копії не знайду позичу Вам свою для використання” [18, с. 1].

Антонович відповів розлогим листом, в якому аргументував вибір своєї теми: “Тема мого доповіді вже оголошена, а вибрав я її також тому, що саме ця тема має певні інтереси для чужинців. Доклад мій, як і інших доповідачів, розчислений на 20 хвилин. Є отже виключені якісь глибші порівняння чи паралелі з російською чи зах[ідною] европ[ейською] многоголосністю. Я обмежуюсь обговоренням найбільш характерних рис підголосків, найбільш уживаних інтервалів, що в більшості своїй є наслідком мелодичних ходів поодиноких голосів і їх мелізматичних прикрас, рис не гармонічного мислення чи відчуття та найбільш типових форм каденцій [...]” [2, с. 1].

Що ж до збірника О. Тищенка, то М. Антонович цілком погодився з думкою про те, що він не може вважатися за поважне наукове джерело, “має цілий ряд поважних недоліків, не приносить найцікавіших зразків народної многоголосности, але в своїй основі я б не назвав його протинародним (у муз. змислі)” [2, с. 1]. І хоч авторське втручання у народні пісні М. Антонович вважав у багатьох випадках зробленим “по всіх правилах народної поліфонії”, погодився, що для наукового дослідження цього замало.

Отже, українська народна поліфонія – наскільки актуальною була ця проблематика у науковому дискурсі зазначеного періоду і яка історія дослідження цього явища у довоєнний період? Перші записи багатоголосих народних пісень відносяться лише до 70-х років XIX століття і є епізодичними. Дослідники орієнтувалися на сольну традицію у фольклорі і вважали, що багатоголосся в українській музиці – явище доволі пізніє і малозначуще. “Народний спів давньої доби не був більшогоголосний, а поліфонія пізнішої нашої народної пісні [...] була, здається саме своєрідним наслідком народом тої поліфонії, яку він чув у церкві. Тим-то й не повинно бути сумніву, що більшогоголосний спів міг дійти до нас тільки із Заходу, де він розвинувся значно раніше”, – писав Василь Барвінський у “Історії української культури”, яка вийшла друком 1937 року.

Окремі важливі спостереження на тему народного багатоголосся Климента Квітки, Миколи Лисенка, Філарета Колесси, Станіслава Людкевича були розпорошені по різних працях і не оформилися у системне дослідження. Першим, хто розпочав систематичний запис українського народного багатоголосся, був Порфирій Демущий, який записав та опублікував близько 200 багатоголосих пісень і використовував свої записи у репертуарі народного хору, яким керував з великим успіхом. Однак теоретичні питання походження, розвитку, структури українського народного багатоголосся він майже не розробляв. Важливим внеском у дослідження цієї теми були науково-етнографічні праці російської фольклористки Євгенії Ліньової (1854–1919), яка вперше застосувала для запису багатоголосих пісень фонограф, праці чеського етнографа Людвіка Куби (1863–1956), у яких він зібрав і досліджував дуже цінний матеріал. Його праці були видані в Україні лише 1962 року у збірці “Людвік Куба про Україну (Подорожні записки чеського вченого-фольклориста і художника)” (Київ 1962) і в нотному додатку містили близько 40 записів народного багатоголосся. Треба згадати також збірки В. Ступницького, В. Харкова, М. Гайдая, які містили значну кількість багатоголосих пісень, не завжди рівноцінних за якістю запису [28, с. 16–18].

“Важливим предметом в цьому були б і студії попередників над українською піснею і українців, які ще ніким не уведені в систему, а врешті хоч би зібрані в одну проглядну працю, – писав П. Маценко. – Я був би вельми заскочений, коли б довідався, що хтось (може під большевиками) спромігся написати таку працю, бо нам тяжко діставати праці з-поза залізної зависи, хоч би напр[иклад] М. Гайдая та В. Ступницького. Напевне багато цікавого могли б ми знайти і в працях замордованого большевиками Д. Ревуцького (рідний брат Л. Ревуцького) та Климента Квітки. А так ми, позбавлені матеріялів, наскоро потребуємо прийти до певних заключень” [19, с. 1].

Отож тема українського народного багатоголосся до 50-60 років ХХ століття була на маргінесі наукових досліджень – такий “науковий казус” пояснюється недостатністю матеріалу та “відсутністю системних методологічних підходів до проблеми багатоголосся” [24, с. 368].

Для осмислення проблеми українського багатоголосся важливими були також праці російських дослідників: Олександра Кастальського “Основы народного многоголосия”, в якій було заакцентовано ідею національної самобутності, та Миколи Гарбузова “О многоголосии русской народной песни”. Про останню неодноразово згадував П. Маценко, як про важливий приклад аналізу багатоголосся на основі законів музичної акустики, і вислав її М. Антоновичу для ознайомлення. “Глибоко вдячний Вам за цю книгу, – відписав М. Антонович, який має щодо праці Гарбузова власне судження. – Вона цікава. Правда, забагато там теорії /акустики/, але висновки цікаві й багато “фактичного” матеріялу. Мені здається, що емоційний елемент грає основну роллю в творенні підголосків, а ця справа у нього як слід не розроблена” [8, с. 1].

Так, В. Витвицький подав М. Антоновичу ширшу інформацію про збірники М. Гайдая та В. Ступницького, виписав музичні приклади з записів К. Квітки, нагадав йому про праці Є. Ліньової та зробив виписки зі статті Ф. Колесси. П. Маценко вислав М. Антоновичу обіцяну працю О. Кошиця, до якої долучив власноруч переписані нотні приклади, а також, що особливо є цінним, неопубліковані пісні з записів О. Кошиця, більшість із яких і лягла в основу дослідження М. Антоновича.

“Взагалі многоголосність це надзвичайно цікава справа й шкода, що у нас вона так мало опрацьована, – пише М. Антонович. – Яка напр[иклад] цікава й “вдячна” тема провести порівняння між так би сказати етнографічними записами пісень Кошиця й його обробками. Це прямий шлях дійти не тільки до композиторської техніки Кошиця, але й до “засад” народного многоголосся. шкода, що у мене немає матеріялів, а то забиравбись таки зараз до праці” [7, с. 1].

Вільним контрапунктом звучать у листах теми генези української народної поліфонії, її національного духу, “інакшості” насамперед у стосунку до російського народного багатоголосся, а також паралелі з багатоголоссям західноєвропейським.

Нагадаю, що йдеться про перше повоєнне десятиліття, коли українська музикознавча наука, переживши воєнні роки, зазнала великих втрат – частина науковців була репресована, багато хто емігрував за кордон. Для тих, хто вижив і залишився в Україні настав найдраматичніший за всю радянську історію період. “Тиск ідеології, що безпосередньо і часто згубно позначався на долях вчених націлював на виняткову заідеологізованість наукового доробку вказаного часу, за яким поставав надзвичайний драматизм розвитку науки”, – слушно зазначила Олена Немкович [25, с. 217]. Маргіналізація національної культури на тлі посилення

“значущості” культури російської спотворювала її об’єктивне осмислення і сприяла найбільшій за весь радянський час тенденційності музикознавчих досліджень, які своєю чергою сформували “неадекватні і спрощені уявлення про вітчизняну й світову культуру” [25, с. 243–244] у кількох поколіннях діячів музичної культури. Чи не мав рації італійський історик Карло Гінзбург, коли порівнював культуру з кліткою, зробленою з гнучкої і невидимої для ока лози, яка обмежує свободу індивіда і дає йому лише наперед визначений набір потенційних можливостей?

Музикознавча діаспора, або користуючись означенням Юрія Шевельова “позакраїнські “ми””, що “мали більший відсоток інтелігенції й вільного таланту” [27, с. 20], боролася за відновлення історичної об’єктивності: за словами відомого вченого-україніста діаспори Юрія Луцького “доки Україна була “загроженою породою”, діаспора діяла поза межами України як її спаситель” [17, с. 32].

“Ніяк не можу із тим погодитись, що наше многоголосся постало під впливом такого ж російського, коли саме Україна була першою, що прийняла на сході поліфонію із заходу, тоді як у Росії вона викликала такий спротив, – писав М. Антонович до П. Маценка. – Значить українська душа мала вже в собі бодай інклінацію до цього многоголосся” [3, с. 1].

“Багато, багато нам треба працівників на всіх відділах знання, щоб поставити на місце правду про нас і москалів, і треба тих праць у світових мовах. Це є надзвичайне завдання, завдання життя й смерті!”, – відповідав П. Маценко, який був дуже радикальний у своїх висловах [21, с. 1]. Він критикував Ф. Колессу і К. Квітку за їх надмірну, на його думку, прихильність до концепції російського впливу на становлення українського багатоголосся, хоч і визнавав: “А Ви не подумайте, що в цьому проривається якась специфічна нелюбов до них. Зовсім ні! Я знав їх замало, а суджу по працях. Без сумніву, вони визначні люди. Вони творці нового світу в Галичині і вони майстри. Кожний з них лишиться в історії нашої музики і може я не маю рації, пишучи те, що вгорі. Може то був такий час, що вони не могли охопити всього поля. Все те враховую і ці думки подаю тільки для Вас” [20, с. 1].

Пошуки національної характерності української народної поліфонії приводять М. Антоновича до важливих міркувань про значення гетерофонії як найбільш типової ознаки народного багатоголосся, про вагомість мистецьких впливів та функційного гармонічного мислення: “народ “дорабляє” свідомо “другі” голоси, отже реалізує той самий творчий процес, що й композитори, тільки що у своєму “творенні” іде не за правилами гармонії чи контрапункту, а за власним (вродженим чи набутиим) відчуттям, при чому імпровізаційний елемент грає важливу роль. [...] Мені здається отже, що теперішня народна многоголосність має свої джерела у первісній гетерофонії, але із сильним впливом або обережніше кажучи із помітним впливом, мистецької музики. Та ця справа вимагає ще основних студій і висловлені ту думки не уважаю ще своїми остаточними поглядами” [4, с. 1]; “лише зазначу, що вираз Куби, мовляв в укр[аїнську] нар[одну] пісню “не просякнула” зах[ідна] муз[ика] зі своїми прийнятими тризвуками” мене не вповні задовольняє. Бо мелодика “розложених тризвуків” грає визначну ролю в укр[аїнських] нар[одних] піснях так в горизонтальному (мелодичному як і вертикальному (акордовому) розумінні. Одна із характеристичних прикмет підголосків, на мою думку, є та, що вони відбиваються від головної мелодії найчастіше по звуках “акорду” (тризвука) з унісону в терцію, з терції в квінту й навпаки” [5, с. 1].

Часте використання інтервалу квінти та квінтових паралелей у багатоголосих піснях наштовхнуло його на важливі припущення: “Коли йде про певні подібності між укр[аїнською] нар[одною] поліфонією і зах[ідною] европ[ейською] головню до 16-го століття, то я добачую її не стільки в паралелях “органум-а” скільки в замилюванні до інтервалів “пустих” квінт і октав, головню в закінченні пісень, а почасти також у виминанні (униканні. – У. Г.) довгих рядів паралельних терц. Це навіть насуває мені думку, що уживання тих інтервалів у зах[ідній] европ[ейській] музиці до 16-го ст. не є виключно виявом певних акустично-математичних міркувань про “досконалість” інтервалів октави й квінти, а скорше образом музичного відчуття на певному [рівні] музичної культури, що знайшло своє теоретичне “обґрунтування” в цих міркуваннях. На Заході стали композитори речниками цього відчуття, у нас народна пісня” [2, с. 1]. Це міркування, зроблене “на марґінесі”, знаходить своє підтвердження у працях сучасних дослідників про те, що типологічну схему розвитку західноєвропейської музичної культури (монодія, поліфонія, гармонія) не можна механічно накладати на історію української музики. Багатоголосся існувало в Україні поряд із церковною монодією і у народних піснях, у напівпрофесійних жанрах світської і духовної лірики і цей пласт творчості став ґрунтом для формування нових форм багатоголосого співу. “Отже, формування поліфонії в Україні йшло іншим, ніж на Заході шляхом: йому передувало не одноголосся, а вже розвинута багатоголосна система на гармонічних засадах” [23, с. 251–252].

П. Маценко також торкається питання національної характерності народної гетерофонії: “Коли вже я коло цього, можу сказати, що паралельність квінт і октав в абсолютній більшості є виявом мелодійним, це своєрідний народний контрапункт, про який так говорить Лисенко, Кошиць, і чеський дослідник Куба. До того 2–3–4 аж до 6 голосости треба підходити не від сучасної європейської теорії, а від гетерофонії, що має свої специфічно-національні закони”, які визначатиме музичний менталітет українців: “тут буде відігравати ролю світосприймання народу, маючи на увазі закони психічного порядку, що відбиватимуться і у виявах звукових” [18, с. 1].

Важливо наголосити, що увага українських музикологів до питання національної характерності є дуже важливою, оскільки цю проблему на теоретичному рівні до кінця радянського періоду майже не вивчали. Через понад 10 років М. Антонович порушив цю тему в листі до Зиновія Лиська: “Також проблему українськості в музиці або ж українського музичного стилю варто б порушити... це важна справа... треба б поволі підготовляти ґрунт для української музичної естетики... Хоч це ділянка не суто музикознавча, але й вона потрібна в музичному житті” [9, с. 1].

Врешті 5 липня відбувся Інтернаціональний конгрес музикологів в Утрехтському університеті. Усього там взяло участь біля 150 учасників, окрім європейських музикологів були присутні вчені з Америки та Єгипту. Відбулися засідання трьох секцій, було прочитано 60 доповідей. Серед доповідачів – Лео Шраде, Генріх Бестселер, Шарль Ван ден Боррен, Манфред Букофцер, Віллібальд Гурліт, Рене Ленартс, Ганс Мозер, Вальтер Віора, Йоган Вольф, Егон Веллеш та інші відомі науковці у музичному світі. Ілюстрував доповідь М. Антоновича “Візантійський хор”, який виконав “Ой хмелю мій хмелю”, “На городі верба рясна” і “Розпрягайте хлопці коні”. “Правда, це інші, слабші приклади багатоголосся, як ці що будуть друкуватися у моєму докладі, – писав М. Антонович, – але хор не мав інших, більш відповідних пісень в репертуарі. Спів хору прийняли учасники конгресу дуже тепло. Проф. Веллеш, що проводив сесію, подякував і мені і хорови за виступ. Мене

обступили і засипали питаннями. Між зацікавленими були проф. Вернер з Америки, Віора з Німеччини, проф. Кемперс з Амстердаму, др. Загіба з Відня і др. Таубер з Копенгаги” [10, с. 31].

З Францом Загібою, австрійським музикологом, пов’язаний дуже показовий епізод у спогадах М. Антоновича, – коротка розмова, яка відбулася між ними ввечері, під час урочистого прийняття учасників конгресу:

“Я чув, що Ви написали дуже цінну, двотомову працю про слов’янську музику, цікаво знати Ваш погляд на українську музику, – і чи Ви що згадали в своїй праці про неї?”

– Про українську музику нема що писати, бо вона не відіграла жодної ролі і про неї немає згадки в російській літературі.

А коли я запитав його чи він знає що-небудь з творів українських композиторів, він заперечив і додав: – Це все без значення. Такі речі пише кожний диригент і їх є без числа.

– А все-таки мені здається досить дивним говорити про вартість творів, не запізнавшись з ними...

– Немає причини говорити про те, що не прийняте, про що не пишеться в російській літературі.

Коли я сказав, що можуть бути різні причини в тому, що в російській літературі так мало або й нічого не пишеться про українську музику, др. Загіба накинувся на мене, що я націоналіст, що він з такими націоналістами зустрічався в Відні. Якби було про що писати, то була б десь згадка в музичній літературі” [10, с. 31].

Це важливий момент, що свідчить про “відсутність образу України на ментальній карті Західної Європи” [16, с. 23]. Наукова та видавнича діяльність кількох центрів української еміграції міжвоєнного періоду в країнах Центральної та Західної Європи, була маловідомою у колах європейців. Сучасний австрійський історик Андреас Каппелер стверджує: “Від 30-х [Україну] уже не вважали за окреме ціле: це була частина Радянського Союзу – нової форми Росії з новою ідеологією. Захід ідентифікував радянських людей виключно з росіянами. Україна фактично не існувала для Заходу до початку 1990-х років”. У свідомості західних європейців глибоко вкоренилося “це ментальне сприймання одного народу як іншого” [16, с. 24], поглиблене за часів холодної війни та залізної завіси.

Мистецьке ж представлення України на міжнародному рівні, що відбувалося через строго цензуровані форми, показово культивувало, за словами Івана Багряного, “зворушливу “малорасейську” Україну”, “всі наші милі примітиви” для того, щоб “перед цілим світом показати ту Україну як на століття відсталий, безнадійно тупий, нездібний до прогресу народ, що обома ногами залишився в сивій примітивній давнині. Як народ, що крім вишиваної сорочки та гопака нічого не створив і не здатен, мовляв, створити” [11, с. 98].

З іншого боку, те, що Західна Європа і західні інтелектуали “бачили” на східному кордоні Радянський Союз (а до того Російську імперію) було природним наслідком тієї ролі, яку відіграли ці дві держави в європейській історії і культурі, починаючи з часів Петра Першого – “особливо в поразці Наполеона і Гітлера”, – зазначив італійський історик Андре Граціозі [15, с. 41]. А інформація про те, що відбувається насправді у Радянському Союзі була радше проекцією уявлень Заходу, аніж реальним відображенням радянських реалій. Тому Європі важко було збагнути, чому після закінчення війни емігранти з Радянського Союзу, над якими

висів дамоклів меч примусової репатріації, не хотіли повертатися додому. “Я не хочу вертатись на ту “родіну”. Нас тут сотні тисяч таких, що не хочуть вертатися. Нас беруть із застосуванням зброї, але ми чинимо скажений опір, ми воліємо вмерти тут, на чужині, але не вертатись на ту “родіну””, – пристрасно писав Іван Багряний у своєму памфлеті “Чому я не хочу вертатися до СРСР?”. “Чому? Бо там більшовизм. Цивілізований світ не знає, що це значить, і може навіть не повірити нам. Та, слухаючи нас, мусить поставитися до того уважно” [11, с. 35]. Більш зважено звучав голос Юрія Шереха: “Певна річ, ми не шукали ізоляції від свого народу, від його культури і долі. Ми тільки не могли й не хотіли жити в тій політичній системі, яка була його долею. Але та політична система потурбувалася про те, щоб така ізоляція стала фактом” [27, с. 18].

Страх бути насильно репатрійованим в Україну, що було рівноцінно фізичному знищенню, довгі роки переслідував українських емігрантів, які постійно відчували за собою негласний нагляд. Про це неодноразово згадував М. Антонович у своєму щоденнику, про це писав П. Маценко на початку 80-х: “В Україні пильно слідкують за роботою українців у вільних країнах, у них повно агентів й часом не знаєш, з ким говориш?! Колись писав мені О. З. Мінківський (Олександр Мінківський (1900–1979) – український хоровий диригент, художній керівник і головний диригент Київської капели бандуристів, професор Київської консерваторії. – У. Г.) (він помер), що бачив мій файл в “Адресному столі” (напевно в КГБ) і в ньому знайшов мої адреси починаючи з України й далі по світі та, що особливе, – всі вирізки з преси моїх дописів і навіть під псевдами... Там за нами дивиться досить очей” [22, с. 1].

Ще однією причиною, яка пояснює нерозуміння, а часто і відверто упереджене ставлення європейців до українців-емігрантів, стали українські самостійницькі прагнення, задля реалізації яких визвольні організації та частина українства покладалися на підтримку з боку Німеччини. А оскільки з 1938 року ворогом № 1 була нацистська Німеччина, “то супротивники і союзники Заходу визначалися за критерієм ставлення до Третього Рейху. В українських прагненнях до самостійності західні країни довгий час вбачали “німецькі впливи”” [26, с. 47].

Цю упередженість добре відчув на собі М. Антонович після переїзду на постійне проживання до Голландії, для якої українці були “зовсім новим, вперше баченим елементом” [12, с. 149]. Про сприйняття голландцями “своїх” емігрантів писав Михайло Брик, перший Голова Об’єднання Українців у Голландії: “На загал голяндці поставилися до українців прихильно, хоч і зустрічалися з ними вперше. Вороже поставилися лише комуністи, які вважали кожного емігранта, а зокрема – чомусь – українців, німецькими коляборантами. Голяндці важко відрізняли нас від росіян, а це тим більше, що в силу тих чи інших обставин голяндці є русофілами, вважаючи що в Росії мають великого приятеля. На це склалось, мабуть, менше те, що Петро I їхав до Голяндії вчитись кораблебудівництва, як те, що Росія була союзником Голяндії у двох війнах проти німецького нападу й від найдавніших часів була її реальним чи потенційним союзником чи то проти Англії, чи то проти Франції Наполеона” [12, с. 150].

У контексті складних ментальних стереотипів європейського світу свідомою декларацією власного українства для “бездержавного діпіста” навіть через такий незначний, на перший погляд факт як вибір теми для виступу на музикологічному конгресі, набирала зовсім іншого смислового наповнення.

Доповідь М. Антоновича викликала “помітне зацікавлення й багато музикологів пішло на другий день до кафедрального храму, де ми співали Літургію” (її відправляли вищі духовні чини української церкви у Західній Європі: Преосвященник Кир Іван Бучко, Яків Перрідон, Ван де Малє, а також представники католицької церкви кардинал Тіссеран, архієпископ Утрехту, папський нунцій у Голландії та ще 4 єпископи). “Співи хору, як виходить, удалися не найгірше. Про це свідчать не тільки похвальні замітки в часописах, але що мені багато більше вартє, признання зі сторони музикологів. Проф. Веллєш, найбільший знавець візантійської музики, запропонував мені награти на тасьму частини літургії для англійського радіа (Бі-Бі-Сі)” [6, с. 1].

У газеті “Томін України” 3 серпня 1952 року з’явилася невелика рецензія під назвою “Унікальний український хор”, в якій, зокрема, було зазначено: “Коли ми візьмемо під увагу, що на цьому з’їзді були музикологи Єгипту, Іспанії, Австрії, Швеції, Італії, Швейцарії, Бельгії, Голляндії, Німеччини, Англії, Франції і США, то ми можемо уявити собі, яку велетенську прислугу зроблено нашій пісні”.

Матеріали конгресу були опубліковані у 1954 році і одразу схвально відгукнувся В. Витвицький, який, зокрема, писав: “Тут у Детройті є син нашого етнографа Осипа Роздольського. Він трохи з пам’яті, а трохи з записок відтворив деякі пісні, що їх був зібрав його батько. В тому значне число багатоголосних. Він дуже зацікавлений Вашою статтею і я дав її йому для прочитання. Він зв’язався тут з молодим амер[иканським] музикологом і той обіцяв частину матеріалу надрукувати з своїми коментарями. Це не є ідеальний вихід, але Розд[ольський] радий, що принаймні буде змога надрукувати пісні” [14, с. 1]. Як завжди, дуже емоційний у своїх висловах П. Маценко: “Ваш “Беріхт” хоч же короткий (бо таким мусів бути), є надзвичайної ваги вкладом для інтернаціонального пізнання нашого народу через ті приклади пісень. Ті пісні не можуть бути витвором народу без високої духовної культури і люди, що будуть Ваш доклад читати, напевно подумують про наш нарід добре. Одночасно це є й розбиттям міту про “старшого брата”, який, мовляв, має всі досяги на різних ділянках життя, а ми, менші, плентаємось у нього ззаду й живемо “крихтами, які падають із стола багатого”” [21, с. 1].

До цього емоційного підсумку додамо: праця М. Антоновича “озвучила” у прямому і переносному значенні проблему системного вивчення українського народного багатоголосся, необхідності її теоретичного осмислення і викликала зацікавлення в західному науковому світі до української музичної культури. Важливо, що ця праця, як зрештою, вся наукова діяльність українських музикологів в еміграції, стала можливою лише завдяки взаємній допомозі і тісній співпраці. Наукові спостереження М. Антоновича згодом знайшли своє підтвердження і подальший розвиток у праці Леопольда Ященка “Українське народне багатоголосся” (1962), яка була написана і опублікована через 10 років після утрехтського конгресу.

Список використаної літератури

1. *Антонович М.* Багатоголосся українських народних пісень / М. Антонович // Записки НТШ. – Том 232: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 197–207.
2. *Антонович М.* Лист до Василя Витвицького від 25 квітня 1952, Утрехт, машинопис, копія. – Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів. – 1 арк.

3. *Антонович М.* Лист до Василя Витвицького від 5 квітня 1952 року, Утрехт, Машинопис, копія. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
4. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 3 травня 1952, Утрехт, машинопис, копія. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
5. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 1 липня 1952, автограф, уривок, чорновик. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
6. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 8 липня 1952, Утрехт, машинопис, копія. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
7. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 19 липня 1952, Утрехт, машинопис, копія. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
8. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 3 лютого 1954, Утрехт, машинопис, копія. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
9. *Антонович М.* Лист до Зиновія Лиська від 30 вересня 1964, Утрехт, машинопис, копія. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
10. *Антонович М.* Щоденник. – Автограф та авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів.
11. *Багрянний І.* На новий шлях. Чому я не хочу вертатися до СРСР? Молодь Великої України і наші завдання: [за заг. ред. Лариси Івашиної] / І. Багрянний. – Бібліотека газети “День”: “Україна Incognita”. – К., 2012. – 110 с.
12. *Брик М.* Українці в Голяндії / М. Брик // Календар Альманах. – Видання Першої Української Друкарні у Франції. – Париж, 1956. – С. 149–157.
13. *Витвицький В.* Лист до Мирослава Антоновича від 20 квітня 1952, Детройт, автограф. – Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів. – 1 арк.
14. *Витвицький В.* Лист до Мирослава Антоновича від 24 лютого 1954 року, Детройт, машинопис. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
15. *Граціозі А.* Мудрість ретроспекції / А. Граціозі // Український тиждень. – 2011. – № 3 (168). – С. 40–43.
16. *Каппелер А.* У тіні Росії / А. Каппелер // Український тиждень. – 2012. – № 43 (260). – С. 22–24.
17. *Кривда Н.* До питання про асиміляційні процеси в межах української діаспори / Н. Кривда // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Філософія. Політологія. – К., 2006. – Вип. 81–83. – С. 31–35.
18. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 14 квітня 1952, Вінніпег, машинопис. – Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів. – 1 арк.
19. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 1 червня 1952, Вінніпег, машинопис. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 2 арк.
20. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1953, Вінніпег, машинопис. – 1 арк.
21. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 14 березня 1954, Вінніпег, машинопис. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 1 арк.
22. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 3 березня 1980 року, машинопис. – Архів М. Антоновича. – Львів. – 2 арк.
23. *Мірошниченко С.* Про національну ментальність української поліфонії / С. Мірошниченко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 17. Українська тема у світовій культурі: рб. наукових статей. – К., 2001. – С. 246–258.

24. Мурзина Е. Прошлое и настоящее украинского традиционного многоголосия / Е. Мурзина // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 80. Наука про музику сьогодні: проблеми і перспективи: зб. наукових статей. – С. 361–376.

25. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / О. Немкович. – К., 2006.

26. Пагіря О. Гра в піжмурки / О. Пагіря // Український тиждень. – 2011. – № 21 (186). – С. 46–48.

27. Шевельов Ю. “Ми” і “ми” (до україномовних читачів моїх) / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Москва, Маросейка. Ми і ми: [за заг. ред. Лариси Івашиної]. – Видання перше. – Бібліотека газети “День” “Україна Incognita”. – К., 2012. – С. 15–29.

28. Яценко Л. Українське народне багатоголосся / Л. Яценко. – К., 1962. – 234 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

STORY OF A PUBLICATION MIROSLAV ANTONOVICH

Uiana HRAB

*Chair of Ukrainian Studies and medieval music
of M. Lysenko Lviv National Musical Academy
Nyzhankivsky str., 5, Lviv, Ukraine, 79602
tel.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com*

The material of epistolary Myroslaw Antonowych reveals the history of the emergence of one of his first publications during exile, the “Polyphony in Ukrainian folk songs”. Revealing motivation, intent and meaning of his work in the context of historical events, which had their footprint on the Ukrainian emigration in the early postwar decades.

Key words: Ukrainian musical emigration, Antonowych, Ukrainian folk polyphony.

ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПУБЛИКАЦИИ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

Уляна ГРАБ

*Кафедра музыкальной медиевистики и украинистики
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко
ул. О. Ныжанковского, 5, 79602 Львов, Украина
тел.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com*

На материале эпистолярия Мирослава Антоновича рассматривается история появления одной из первых его научных публикаций в эмиграции “Многоголосие в украинских народных песнях”. Определяется мотивация, намерения и значение работы Антоновича в контексте исторических обстоятельств, в которых находилась украинская эмиграция в первом послевоенном десятилетии.

Ключевые слова: украинская музыкальная эмиграция, Антонович, украинское народное многоголосие.

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 786.034

ЕВОЛЮЦІЯ ОСНОВНИХ ПРИНЦИПІВ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА БАРОКОВОЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ

Степан СОЛАНСЬКИЙ

*Кафедра спеціального фортепіано та загального й спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. Н. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005
тел.: (032) 2358268, e-mail: ldma@mail.lviv.ua*

Простежено ключові етапи еволюції автентичного підходу до виконання клавірної музики доби бароко.

Ключові слова: клавірна музика, автентичність, традиція, мистецтво, інтерпретація, дослідник.

Автентичний чи “історично орієнтований” вид інтерпретації барокової клавірної музики викликає значне зацікавлення як виконавців, так і дослідників. Важливим джерелом з вивчення проблем виконавства епохи бароко є розвідки Н. Арнонкура, Р. Донінгтона, Г. Фергюсона, М.Ф. Букофцера, Е. Бодкі, О. Пернс, А. Долмеча, В. Кольнедера, П. Тардоша, Й. Питері, Т. Ліванової, С. Фейнберга, Н. Корихалової, В. Москаленка, Н. Кашкадамової, Є. Лібермана, О. Малінковської, Ю. Капустіна, О. Жаркова, О. Маркової та ін.

Метою пропонованої статті є аналіз ключових засад автентичного виконавства барокової клавірної музики.

У контексті розвідки варто зіставити романтичне виконання барокової музики та “історично орієнтоване”. У першому випадку домінують канони романтичного виконавського мистецтва, які часто нівелюють пануючі в епоху бароко традиції виконавства. У другому – канони формуються з опорою на існуючі в часи написання твору виконавські традиції, хоч іноді вони забуті і їх відродження потребує скрупульозних досліджень. Якщо порівняти “класико-романтичний” та “історичний” виконавські напрями, найбільша відмінність прихована у ставленні до музичного тексту та у виборі інструменту. Зокрема, адепти історичного напрямку шляхи розуміння нотного тексту черпають з теоретичних праць, вивчаючи давні виконавські традиції. Перевагу тут надають інструментам, змайстрованим до XVIII століття, або їх реконструйованим копіям. Прихильники ж іншого табору до розуміння старовинної музики ставляться переважно з позицій класико-романтичного виконавства. Ці два підходи до старовинної музики паралельно співіснують як на концертній естраді, так і в педагогіці.

XX століття характеризувалось особливим захопленням старовинною музикою, що простежується як у виконавському мистецтві, так і в композиторській творчості. Полеміка навколо питань інтерпретації особливо загострилась у період між двома

світовими війнами у зв'язку зі стрімкою зміною естетичних поглядів, посиленням зацікавленості до барокових виконавських традицій. Розпочалося кардинально відмінне від епохи Романтизму, відродження давньої музики¹. Примітною рисою виконавського мистецтва ХХ століття, особливо у царині старовинної музики, є зростання кількості інтерпретаторів, які водночас були ґрунтовними дослідниками докласичної, класичної та ранньоромантичної музики. Серед них – В. Ландовська, Е. Бодкі, Р. Кіркпатрік, А. Брендель, П. Бадура-Скода, Й. Демус, А. Любімов. Симптоматично, що у своїй виконавській діяльності вони, зазвичай, використовували інструменти, для яких ця музика створена.

У ХХ столітті з'явилися нові концепції розуміння та виконання старовинної музики. Залежно від країни та часового відтинку, назва могла різнитися, але ідея “автентичного”, “історичного” або “історично правдивого” (за Н. Арнонкурром), чи “історично орієнтованого” (за Й. Immerzelem) виконавства була започаткована.

Особливого розповсюдження ідеї автентичного виконавства набули в 70–80-х роках ХХ століття, що супроводжувалося розширенням виконавського репертуару, захопленням реконструювання та реставрації старовинних інструментів. Основні пошуки автентистів спрямовувалися на знаходження таких інтерпретаційних моделей, які б найкраще відповідали естетичним нормам, властивим для часу створення твору. Ж. Сен-Арроман (Saint-Arroman) у I-у томі шеститомної праці “Інтерпретація французької музики 1661–1789 pp.” (1988) стверджував, що виконавське пізнання та вивчення минулих епох ґрунтується на трьох рівнях: перший – дослідження епохи загалом, її суспільно-економічного, мистецького, наукового життя; другий – соціокультурне становище музикантів, їх професійні функції у суспільстві, третій – розгляд сукупності всіх складових музичної спадщини епохи. За умови їх поєднання виконавець здатен духовно та емоційно наблизитися до інтерпретованого твору [3, с. 225].

Пріоритетом стали пошуки втрачених виконавських традицій. Складність зумовила багатоаспектність завдань: вивчення естетико-стильових норм цієї епохи, подолання текстологічних проблем², питання інструментарію. У ХХ столітті з відродженням старовинних інструментів з'явилася достатньо значна проблема – невідповідність акустичних умов приміщень, в яких мала виконуватися старовинна музика, на кшталт сучасних концертних залів, які часто були не пристосовані, або взагалі не придатні для звучання старовинних інструментів, адже більшість великих концертних залів розраховані на звучання великого симфонічного оркестру. Крім того, вони переважно орієнтовані на сучасні сольні інструменти (зокрема, на сучасний концертний рояль). Тому не дивно, що левову частку концертів старовинної інструментальної музики виконавці та організатори поступово перенесли з великих концертних залів до старовинних храмів, замків та палаців, у місця, де ця музика звучить якнайприродніше і де її, власне, колись виконували. У зв'язку з тим, що більшість відреставрованих автентичних інструментів “музейного” віку потребують спеціального режиму температури та вологості, якого у концертному залі, на відміну від студії, досягнути майже неможливо, значна кількість виконань на таких інструментах існує винятково у формі записів.

¹ Одним з таких прикладів став започаткований в Німеччині у 20-х роках ХХ століття молодіжний рух “*Jugendbewegung*”, який очолив Фр. Йеде. Його учасники поставили за мету відродити інтерес до старовинного музикування в молодіжному колі любителів.

² Тут варто зауважити, що значна кількість творів, які вперше виконали автентисти, існувала в рукописних варіантах або ж у неадаптованих ранніх виданнях.

У прочитанні барокової музики у першій половині ХХ століття виникло чимало запитань. Класико-романтичні принципи редагування докорінно змінилися, основною метою нового підходу став пошук оригінального авторського тексту, позбавленого різних нашарувань. Водночас, користуючись цим ледь не “стерильним” нотним записом, багато виконавців керувалися попередніми класико-романтичними традиціями, прагнучи досконало виконати те, що зафіксував композитор у нотному тексті. Вірність дотримання авторського тексту стала “наріжним каменем” у музичному виконавстві ХХ століття.

Ідея “фетишизації” нотного тексту доволі швидко перенеслася на музику, створену декілька століть тому, для якої баланс у співвідношенні “композитор–виконавець” був цілком іншим. Як показала практика, таке ставлення до тексту, тим паче у бароковій музиці, в подальшому призвело до інших крайнощів. Ще в епоху пізнього романтизму деякі музиканти і критики почали, хоч і досить спорадично на початку, закликати до “історично правдивого” виконання. Велику роль у прагненні “об’єктивізувати” нотний текст відіграли видання Бахівського товариства. Домінування об’єктивізму у виконавстві особливого розповсюдження набуло у 20–30-х роках ХХ століття. Для багатьох музикантів єдиним авторитетом став Urtext.

Можна припустити, що в уяві прихильників такої манери виконання точне дотримання авторського тексту ототожнювалось з найдостовірнішою передачею задуму композитора. Однак у результаті переслідування такої начебто благородної цілі результат виявився цілком інший.

Зокрема, В. Ландовська виділила два підходи до інтерпретації старовинної музики, співставивши сучасне, більш експресивне виконання не без впливу романтичної емоційності, та традиційне, яке сама ж і відкинула: “Її [старовинну музику. – С. С.] або вливають в сучасну форму, змінюючи рух, динаміку і перебільшуючи експресію, або вона виконується в так званому традиційному стилі – тобто важкувато, приглушено й монотонно... Якщо доводиться вибирати між двома такими видами інтерпретації, то першому, без сумніву, потрібно надати перевагу – він менше викликає позіхання!” [2, с. 97].

Важливу роль в осягненні старовинної музики для дослідників посіло вивчення трактатів, присвячених виконавським проблемам музичного мистецтва. Віддаючи шану письмовим пам’яткам минулого, Н. Арнонкур доволі скептично поставився до можливості всеохопного розуміння попередніх епох, орієнтуючись на мистецькі трактати XVII–XVIII століть. Дослідник акцентував на доволі частих розбіжностях у старовинних трактатах і слушно зауважив, що на кожен аргумент можна знайти контраргумент [5, с. 24]. Беззастережно апелюючи до давніх трактатів, не варто забувати, що вони написані для сучасників і багато понять, які у той час були загальноприйнятими і загальновідомими, нині втратили свою актуальність або перестали бути зрозумілими. Ці відмінності дослідник Роберт Донінгтон (Donington) найменував “конвенціональними розбіжностями”.

Серед найяскравіших виконавців автентичної барокової клавірної музики – В. Ландовська, А. Штаер, У. Л. Мортенсен, К. Стембрідж, Д. Купер, А. Любімов, У. Ставіцка, С. Шабалтіна та ін.

З іменем польської клавесиністки, піаністки, композитора та музикознавця Ванди Ландовської (Landowska) (1879–1959) пов’язане відродження інтересу до клавесинної музики та старовинних клавірних інструментів. Її діяльність мала

важливе просвітницьке значення, позаяк В. Ландовська розшукувала в архівах неопубліковані твори композиторів XVII–XVIII століть і виконувала їх, завойовуючи слухацьку аудиторію. Інтерпретація польської клавесиністки ґрунтувалася на вивченні старовинних трактатів з виконавства, історії інструментів, естетичних теорій минулого, старовинних танців.

Окрім того, В. Ландовська була однією з перших артистів – дослідників, автором численних статей та праці “Старовинна музика” (1908). Вона виступала як лектор з доповідями на тему виконавських проблем старовинної музики. Вела клас клавесина у Вищій школі музики в Берліні, Базелі, Парижі. Зокрема, у 1925 році у передмісті Парижа Saint Leu La Foret відкрила Школу старовинної музики, при якій діяла виставка старовинних музичних інструментів. В. Ландовська прагнула відродити “справжнього Баха” на притаманних для його епохи інструментах. Органне трактування клавесинних творів В. Ландовська не акцептувала.

Значною мірою В. Ландовська долучилася до відродження клавесина як фактично забутого інструмента, її справедливо вважають основоположницею сучасного виконавства на ньому. Її трактування клавесина як тембрально багатого інструмента не співпадало з тогочасними поглядами. Наміри В. Ландовської грати старовинну музику на клавесині спершу багато хто сприймав скептично, як своєрідний прояв ексцентрики. Для прикладу, Б. Яворський, Г. Нейгауз та С. Фейнберг відносили виконавську манеру В. Ландовської до “музейного” стилю [6, с. 14]. Зокрема, С. Фейнберга найбільше дивувало те, що будучи прекрасною піаністкою, вона ігнорувала виконання барокових клавірних творів на сучасному фортепіано, використовуючи винятково клавіркорд та клавесин.

Польська виконавиця, відновлюючи майже забуті інструменти, намагалася довести, що вони і тільки вони (!) спроможні “вдихнути нове життя” у клавірні твори Й. С. Баха, які на той час зазнали численних метаморфоз. Доречно зауважити, що В. Ландовська співпрацювала з паризькою фабрикою “Плейель” (“Pleyel”) у створенні нового концертного клавесина³, сама ж грала на інструменті, спеціально сконструйованому для неї 1911 року⁴.

Із зростанням зацікавленості до виконання старовинної музики на інструментах, для яких вона створена, збільшувалась і потреба в них. Значним став попит на клавесин, що, зважаючи на його вагомий роль у бароковій музиці, видається цілком логічним. Для більшості виконавців відреставровані клавесини виявилися практично недоступними. Виготовлення нових інструментів стало новою і достатньо прибутковою нішею як для фабрик, так і для окремих майстрів. Заради спрощення їх виробництва, особливо у фабричних умовах, часто вивченню оригінальних інструментів приділяли недостатню увагу. Звучання новосконструйованих клавесинів, яке почали вважати еталонним, відрізнялося від звучання автентичних. Порівняти їх звучання з оригінальними не було змоги. Власне такі інструменти здебільшого і використовували для виконання старовинної музики. Минуло чимало

³ Конструктивними особливостями цих інструментів було застосування металевих рам та інших досягнень фортепіанного виробництва, збільшення кількості регістрів, що вплинуло на силу та різнобарвність звучання.

⁴ У 1911 році у Ейзенаху відбувся концерт, на якому ті самі твори німецького композитора на клавесині виконувала В. Ландовська та на фортепіано Георг Шюнеман. За свідченням слухачів, пальма першості належала клавесинному виконанню В. Ландовської [7, с. 112].

часу, поки цю помилку відкоригували, а у виготовленні інструментів майстри за візрець взяли давні прототипи [5, с. 61].

Упродовж творчої діяльності В. Ландовська намагалася віднайти такий варіант звучання бахівських шедеврів, який би не вписувався у норми ані консервативно-академічної, ані салонно-романтичної манери виконання. У своїх міркуваннях польська виконавиця спершу виступила проти романтичного трактування старовинної музики⁵, згодом так само критично поставилася до надто об'єктивного, догматичного академізму, вважаючи його також хибним. На її думку, нехтування естетичними вченнями минулого спричинило “романтизацію” музики всіх епох [6, с. 16]. Неодноразово В. Ландовська акцентувала, наскільки важливим для розуміння клавірних творів Й. С. Баха є обізнаність з його різностороннім творчим доробком, включно з дослідженням творчості композиторів, якими він захоплювався. Значний акцент було зроблено на вивченні прижиттєвих видань та рукописів німецького кантора, дослідженні усіх доступних джерел, які б сприяли кращому розумінню його стилю.

Протягом 1923–1959 років В. Ландовська записала на платівки чималу кількість⁶ композицій Й. С. Баха, у тім числі всі двоголосні інвенції, 1933 року вперше заграла “Гольдберг-варіації” на клавесині, з 1949 по 1954 роки записала два томи “ДТК”. У її репертуарі – сюїти, партити, концерти німецького композитора, вона виконувала його ансамблеві твори та партію *continuo* в кантатах.

Виконавська манера В. Ландовської відзначалася продуманістю інтерпретації, бережливим ставленням до авторського тексту, агогічною свободою, у використанні виконавських засобів пріоритет вона надавала артикуляції та ритму, в якому одночасно поєднувалися рівномірна пульсація і фантазійна імпровізаційність. Значний резонанс викликали виступи В. Ландовської в Києві⁷. У рецензії, яка з'явилась на шпальтах газети “Киевлянин”, у виконанні клавесиністки відзначено “відсутність сухості та педантизму, вміння знаходити “душу живу” в старовинних творах, а не підходити до них із холодними, нудними окулярами архіваріуса” (“Киевлянин” 1907, № 311, С. 3)” [4, с. 117–118].

Достатньо складними видаються пошуки правильного шляху у виконанні старовинної музики, коли між музичним твором та його виконавцем постає перепона у вигляді століть. М. Друскін скептично поставився до можливості “відновлення звукового світу” віддаленої епохи, незважаючи на всі старання прихильників автентичного виконання до відродження давнього інструментарію [1, с. 270]. Частина критиків у своїх міркуваннях наголошує на певній утопічності поглядів автентистів, висловлює сумніви у можливостях максимально достовірного осягнення старовинної музики. Однак гадається, що рух за “історично правильне виконання” сприяв трансформації поглядів на мистецтво минулих епох, та вплинув на зміну музичної свідомості. Зростання інтересу до старовинної музики у сьогоденні Н. Арнонкур

⁵ Примітно, що В. Ландовська називала “старовинною музикою” твори, написані до Л. ван Бетовена.

⁶ Выдающиеся инструменталисты: Ванда Л а н д о в с к а (клавесин). – И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. – Том 1. – Мелодия. – 33 Д – 9593-4.

⁷ Газетні матеріали, які дослідила Тетяна Сітенко, дали їй змогу зробити низку уточнень стосовно відомостей, поданих у радянській “Музичній енциклопедії” про роки перебування виконавиці в Києві, а саме: тут вона виступала протягом 1907–1908 та 1912–1913 років (а не в 1907, 1909 та 1913 роках, як вказує академічне джерело).

пояснив її компенсаторною функцією: “Переміщення самого виконавця в минуле, – це симптом нестачі справжньої живої сучасної музики... Щоб заповнити прогалини, і повертаються до музики минулого” [5, с. 7].

Отже, автентичне виконавство заперечило основні постулати класико-романтичного тлумачення музики минулого, а деякі надмірності автентичного виконавства, наявні на початках (нівелювання *emotio*, відкидання інтуїтивного в пізнанні музики), згодом коригували. Взаємодію різних шляхів у осягненні старовинної музики можна окреслити як заперечення–взаємовплив–взаємозбагачення. Окрім того, у XX столітті зростає кількість виконавців-дослідників, інтерпретація яких ґрунтувалась на скрупульозному вивченні естетико-стильових норм епохи, нотографічних та літературних джерел, старовинних інструментів, напівзабутих принципів виконання, які відроджувалися з метою відтворення гіпотетично оригінального звучання барокової клавірної музики.

Якщо на початку автентичне виконання сприймалося на кшталт виконавського авангарду, то у сучасному музичному житті – це розповсюджена практика, без якої немислиме концертне життя. Підтвердженням цього є численні фестивалі давньої музики⁸, концерти⁹, конкурси¹⁰, на яких звучать твори на інструментах відповідної епохи чи їх точних копіях зі збереженням тогочасної виконавської практики, проводять майстер-класи¹¹, організовують ансамблі та оркестри давньої музики¹², працюють майстри, які спеціалізуються на виготовленні старовинних інструментів, випускають численні CD, DVD із записом старовинної музики.

⁸ Тут варто згадати Фестиваль давньої музики у Старому Сончі, Фестиваль давньої музики у Кракові, Фестиваль Польського товариства давньої музики у Королівському Замку у Варшаві, Фестиваль камерної та органної музики “Silesia” (Катовіце), Фестиваль давньої музики у Вроцлаві, Міжнародний фестиваль та Конгрес “Musica Antiqua Europae Orientalis” (Бидгощ), “Musica Sacra” у Щеціні (Польща), Фестиваль давньої музики у Львові, Фестиваль давньої музики у Ужгороді (Україна); “Usedomer Musikfestiwal”, “Uckermarkische Musikwochen”, фестиваль “Arte Sintesì” в Еншеде (Нідерланди), Міжнародний фестиваль “Cembalissimo” (Угорщина), Тиждень давньої музики в Герне, Романське Літо в Кельні, “Fest der Innenhoefe & Museumsnaechte” в Фрайбурзі (Німеччина), “Майський фестиваль старинної музики”, Фестиваль автентичного музично-театрального мистецтва “Московское зрелище”, (Москва).

⁹ У тім числі цикли “Музика при дворах Європи”, “Музика в палаці єпископа Еразма Цюлька” (Краків); “Schnuetgen Konzerte – Musik des Mittelalters” (Кельн).

¹⁰ Наприклад, Конкурс давньої музики проводиться у Польщі, його організувало Товариство давньої музики у співпраці з Другою програмою Польського радіо.

¹¹ У Швейцарії функціонує Базельська вища школа давньої музики (“Schola Cantorum Basiliensis”), яка спеціалізується на навчанні виконання давньої музики. Літні школи давньої музики проводяться у Віленові, Лідзбарку Вармінському (Польща), Міжнародна літня академія давньої музики працює в Інзбруку (Австрія). У Карловому університеті (Прага) є спеціалізація “музична теорія і практика інтерпретації давньої музики”, при Університеті в Брно (Чехія) – Факультет давньої музики, в НМАУ ім. П. Чайковського (Київ) – кафедра старовинної музики, Московській консерваторії ім. П. Чайковського – Колегія старовинної музики.

Майстеркласи з інтерпретації давньої музики проводять Нідерландська фундація “La pellegrina” (Кромнержж); Ганс Міхаель Боерле, Дірк’ян Горрінга; Міхаел Поспішил, Тадеуш Чехака (Старий Сонч); Тетяна Польш-Луценко, Богдан Швед (Базель), Пол Ессвуд та ін

¹² Серед них – “Барок-оркестр” (Фрайбург), Університетський бароковий Оркестр “Consortium Jagellonicum” при Ягелонському університеті, Польський оркестр XVIII століття, “Hortus Artium”, “Starck Companye” (Краків), придворна капела “Consortium Sedinum” (Щецін), ансамблі “Dekameron”, “Subtilior Ensemble” (Варшава); Ансамблі давньої музики “A capella Leopoldis”,

Список використаної літератури

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / Михаил Семёнович Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 384 с.
2. Ландовская В. О музыке / Ванда Ландовская. – М. : Радуга, 1991. – 440 с.
3. Паршин А. Аутентизм : вопросы и ответы / А. Паршин // Музыкальное искусство барокко: сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского / [сост. : Т. М. Дубравская, А. М. Меркулов]. – М., 2003. – Вып. 37. – С. 221–233.
4. Сітенко Т. В. Гастрольна діяльність польських піаністів як важливий чинник концертного життя Києва 1900–1913 років / Тетяна Володимирівна Сітенко // Молоді музикознавці України : тези V науково-теоретичної студентської конференції. – К., 2003. – С. 117–118.
5. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
6. Шекалов В. А. Ванда Ландовская – интерпретатор, педагог, исследователь: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Владимир Александрович Шекалов ; Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1981. – 21 с.
7. Kolneder W. Bach – lexikon / Walter Kolneder. – Budapest : Gondolat, 1988. – 352 s.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

EVOLUTION OF BASIC PRINCIPALS OF AUTHENTIC FULFILMENT OF BAROQUE CLAVIER MUSIC

Stepan SOLANSKY

*The Chair of Special Piano and General and Specialized Piano,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
5 Nyzhankivskyi str., Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (032) 2358268, e-mail: ldma@mail.lviv.ua*

The article examines the key stages of evolution of authentic manner of interpretation of clavier music of the Baroque Era.

Key words: clavier music, authenticity, tradition, art, interpretation, researcher.

“Львівські менестрелі”, “Leopolita”, “Vira Nova” (Львів); “Silva Rerum” (Київ); Ансамбль давньої музики і танцю “Banchetto Musicale” (Вільнюс), “Batzdorfer Hofkapelle”, “Diphona” (Німеччина); “Wien Barock”, “Salzburger Barockensemble”, “Salzburger Hofmusik”, “Orpheon Consort”, “Concilium Musicum” (Австрія); “Dialogos”, “La Grande Ecurie et la Chambre du Roy” (Франція); “Ritornello”, “Collegium Marianum”, “Musica Aeterna”, “Musica Florea”, “Capella Regia” (Чехія); “Ars Leonis Basel”, “Capriccio Basel”, “Cantus Figuratus”, “Sintagma”, “StellaMarisBasilea” і “Ortino Musicale” (Базель); “Excelsior”, “Belsay Consort”, “Durham Baroque”, “Vita Nova”, “Silva Rerum” (Великобританія), “Стары Ольса” (Мінськ), “Ricercar Consort”, “Ex Tempore” (Бельгія).

**ЭВОЛЮЦИЯ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ АУТЕНТИЧЕСКОГО
ИСПОЛНТЕЛЬСТВА БАРОЧНОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ****Степан СОЛАНСКИЙ**

*Кафедра специального фортепиано, общего и специализированного фортепиано,
Львовская национальная музыкальная академия имени Николая Лисенко,
ул. О. Нижанковского, 5, Львов, Украина, 79005
тел. (032) 2358268, e-mail: ldma@mail.lviv.ua*

В статье прослежены ключевые этапы эволюции аутентичного подхода к исполнению клавирной музыки эпохи Барокко.

Ключевые слова: клавирная музыка, аутентичность, традиция, искусство, интерпретация, исследователь.

УДК: 784:37.016

ПРО ОРГАНІЗАЦІЮ ВОКАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ ЗІ СТУДЕНТОМ-АКТОРОМ

Галина БЕНЬ

*Кафедра музичного мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (068)50-85-005, e-mail: galben@ukr.net*

Розглянуто деякі особливості вокальної підготовки студентів, майбутніх акторів театру. Зроблено аналіз основних дефектів співацького голосу акторів-початківців та сформульовано мету, яка передбачає формування та розвиток вокально-технічних й вокально-художніх навичок, які вони використовуватимуть надалі у професійній діяльності.

Ключові слова: актор, педагог вокалу, вокальні дефекти, співацьке дихання, вокально-технічні та вокально-художні навички.

Не кожному природою дано проникати в суть синтезу музики і слова. Ці здібності треба виховувати, треба формувати у майбутніх акторів вміння бути вільним у межах музичної тканини, не втрачаючи своєї акторської природи. Навчитися розуміти зміст та сенс вокального твору і вміти доносити їх до глядача, а, головне, вміти співати від імені персонажа, залишаючись самим собою – завдання, що вимагає багато виконавських сил. Для актора кожен вокальний твір постає як маленька п'єса, де є тема, сюжет, дійові персонажі, є розвиток, кульмінація, фінал і т. д. Отже заспівати, прожити частинку вокально-сценічного життя – це, по суті, зіграти певну роль.

Педагогічна діяльність викладача вокалу зі студентами-акторами повинна опиратися на багато чинників: знання педагогіки, психології, фізіології, анатомії голосового апарату, музичної акустики, сценічної мови, акторської майстерності. Йому треба знати досвід вокальних педагогів минулого і сьогодення, самому володіти вокальним мистецтвом, вміти правильно використовувати метод показу, звукозаписи, відеофільми тощо. Варто зазначити, що процес виховання майбутнього співаючого актора припускає завжди спільний пошук, як педагога, так і учня. Британський професор вокалу Річард Берклі на майстер-класах у нашому університеті так сформулював базові педагогічні принципи “Не можна вчити з позиції страху. Багато вчителів прагнуть стати авторитарними. Та не можна захоплювати владу над учнем. Він не має бути повністю залежним від педагога. Треба бути терплячим, піклуватися про студентів. Навчання – це подорож, вчитель і учень у ній – мандрівники. Вони мають іти, взявшись за руки [1, с. 110]. Ця ж думка вкладена і в крилату латинську фразу, – “Docendo discimus”, – навчаючи, ми самі вчимося, або, “я не більший учитель для вас, ніж ви для мене”.

Перш за все, потрібно пам'ятати, що через недостатній співацький досвід та недосконалість вокального апарату студент не може одразу виконати поставлені йому вимоги. Розуміння цих вимог формується поступово. Тому в роботі з початківцями повинні допомагати педагогічна інтуїція, почуття міри, обережність у поєднанні зі спрямованою волею педагога, широкою ерудицією, повагою до особистості учня. Часом, необхідне уміння силою навіювання спонукати його творчу фантазію і впевненість у подоланні труднощів, що виникли. Окрім того, з перших занять перед вокальним педагогом стоїть завдання ввести студента у світ нових для нього відчуттів, творчих принципів. Необхідно, незалежно від якості вокальних даних, навчити його користуватися голосом, озброїти елементарною вокальною технікою, щоб розкривати драматичні завдання, приховані у вокальному матеріалі.

Особливу увагу необхідно приділяти першому, мабуть, найбільш відповідальному року навчання вокалу. Вже з перших занять викладач формує своє враження про індивідуальність студента, яким може бути його музично-сценічне амплуа, які вокальні твори будуть "відповідати" його творчій особистості. Зрозуміло, що розвиток музичного амплуа студента триватиме всі роки навчання та й у подальшій його творчій діяльності. Зазвичай, контингент вступників на акторський напрямок хорошими вокальними даними не володіє. Доводиться працювати зі студентами зі слаборозвиненим музичним слухом, порушенням слухової та мязової координації, невиявленим тембром співочого голосу, без початкової музичної освіти, з низькою музичною культурою та ін. Тому на початку курсу вокалу одним із головних перед педагогом постає завдання – не стільки дати студентові уявлення про правильне вокальне звукоутворення, звуковедення, дихання, артикуляцію, скільки усунути шкідливі звички, певні вокальні, часто самостійно сформовані студентом "кліше" виконання. Потрібно ще й враховувати, що деякі студенти загалом відкидають наявність у них співочого голосу та вокальних здібностей, у переважній більшості усвідомлюючи себе перш за все акторами.

У деяких випадках, за словами В. Дорошенко, студенти самі собі складають власний "співочий образ", який дуже часто є "калькою" з іміджу популярних співаків. Це призводить до наслідування не в кращому розумінні – співу "чужим" голосом, з удаваною хрипотою, неприродним звуковидобуванням. Наслідки цього дуже сумні – треба довго "з'ясовувати, розшифровувати" справжній тембр студента, його природну теситуру, рухливість і т. д., і часто майбутній актор може втратити не тільки можливість віднайти свій власний професійний образ за допомогою співу, шляхи до розвитку професійних навичок і здібностей, а й інколи набути захворювань голосового апарату" [4, с. 25–26].

Не менш значущою перешкодою у процесі виховання вокальних технік у майбутніх акторів є й те, що в них відсутні навички правильного співочого дихання і вони звертаються до високого ключичного дихання. Однак треба пам'ятати, що в основі правильного співу лежить добре організоване дихання – нижньореберно-діафрагматичне. Саме це дає змогу досягти найкращого звучання голосів, як мовного, так і співочого. Крім цього, необхідно навчити актора вміти органічно переходити від мови до співу, від співу до танцю і навпаки.

Як відомо, нижньореберно-діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Проте співацьке дихання здатне видозмінюватись у межах виробленого типу в кожного актора. Ці видозміни дихання залежать насамперед від характеру звучання, яке необхідно видобути в кожному конкретному випадку. Відомо,

ліричні вокальні твори провокують актора-співака на відчуття більш високого типу дихання (грудного), драматичні твори, де актор використовує насичене звучання (емоційно-насичене), супроводжуються відчуттям глибшого дихання. Подібно, як звук голосу гнучко змінюється для передачі емоційно-сміслового значення різних творів, так і дихання, йдучи за звуком, гнучко пристосовується до виконання цих звукових завдань. Очевидно, що всі можливі варіанти не повинні виходити за межі виробленого (звичного) типу дихання. Ці варіації актор повинен робити природно, невимушено, не привертаючи спеціальної уваги, керуючись бажанням отримати звук того чи іншого забарвлення або сили.

Самостійне формування власного акторського “я”, власного образу в перші роки навчання акторській майстерності інколи призводить до збереження під час співу неприродної постави, незручної пози – занадто піднята або опущена голова, схрещені на грудях руки, заведення рук за спину, нахил тулуба, неприродна артикуляція, недостатнє або асиметричне відкривання рота. Усунення цих, на думку студентів, власних “родзинок”, часом буває достатнім засобом для розкриття істинного звуку, діапазону та тембру.

Іноді, на перших етапах опанування професійною акторською майстерністю, студент перебуває під тиском амплу та іміджу певного популярного актора чи виконавця, намагаючись його копіювати. Наслідком цього стає неорганічна пластика та гіпертрофована міміка, що особливо шкідливо для курсу вокального навчання. Міміка є наочним вираженням емоцій при виконанні вокального твору, тим засобом виразності, який здатен багаторазово загострити як художнє враження, так і знищити його в разі перебільшення. Недоліки міміки – скривлення рота, витягнуті уперед губи, неприродна посмішка, зморщення лоба – мають своїм наслідком не тільки спотворення художнього образу, а й порушення анатомічно правильної артикуляції, що своєю чергою зумовлює спотворення якості вокального звуку, недовершене дихання, відсутність опори тощо. Тому дуже важливим є питання відпрацювання міміки природної, органічної, відповідної сутності художнього образу та словесному змісту твору.

Подолання вищеперелічених та інших складнощів – це процес, що вимагає часу і терпіння. Співочі навички треба виховувати поетапно. Початковий період, зазвичай, присвячують практичній вокальній роботі над основами техніки голосотворення: спів вправ і найпростіших пісень поєднується з постійним педагогічним діагнозом дефектів звуку і слова, і пошуком шляхів подолання недоліків з одночасним розвитком достоїнств голосу.

Під час першого знайомства зі студентом відбувається ознайомлення з його загальним музичним розвитком, з характером голосу, його можливими недоліками, особливостями його реакцій на зауваження, здоров'ям голосового апарата. Перш ніж приступити до початкових занять, корисно провести вступну бесіду, в якій викладач повинен ознайомити студентів зі загальними основами вокального мистецтва, з будовою і роботою голосового апарата, зі співочою поставою, правилами гігієни та охорони голосу. Подібні бесіди необхідно проводити регулярно й переважно індивідуально.

Багаторічна практика роботи зі студентами-акторами показала, що існує низка складнощів, які доцільно враховувати в процесі вокальної підготовки студента-актора:

- Більшість студентів мають стійкі, раніше наспівані дефекти: горлове звучання, гугнявість, нерівність звуку, мязові затиски і т. д.;
- Співаючий недостатньо чує реальне звучання свого власного голосу;
- Кожен, хто навчається, має свої індивідуальні особливості звучання голосу, пов'язані з різною будовою голосового апарата;
- У певної частини студентів відсутній музичний слух, що виражається в невмінні координувати голос зі слухом;
- Багато не розуміються у своїх відчуттях, не можуть зосереджуватися і розподіляти увагу на роботу окремих компонентів співочого процесу, часто сприймаючи зауваження викладача неадекватно;
- У деяких наявні захворювання голосового апарата, дехто захоплюється курінням;
- Багато погано уявляють майбутню професію та пов'язані з нею складнощі.

Щоб робота з усунення недоліків була ефективнішою, на початках треба активно використовувати різні методи релаксації й активізації внутрішніх ресурсів студентів-акторів, які спрямовані на зняття психічних затисків і бар'єрів, дихальних затисків, навчити їх розслабляти м'язи ребер та преса, які повинні бути "відпущені", бо тільки тоді можна якісно дихати. Образно висловлюючись, треба працювати з вокальним апаратом так само, як і з музичним інструментом. Завдання тотожне – потрібно зіграти якісно і вміло, щоб від банального витягання звуків перейти до красивого співу.

Для правильної організації занять з вокалу необхідно визначити як кінцеві цілі, так і приватні завдання. Підсумком процесу співочої підготовки актора має стати формування наступних завдань:

- виховання уявлення про співацький звук як про важливий засіб виразності;
- формування потреби в усвідомленні і самопізнанні процесу співу;
- розвиток вокально-технічних і виконавських здібностей;
- формування вокального слуху та музичного смаку студента;
- усунення вокальних недоліків;
- уміння розуміти педагога-режисера і втілювати його задум вокальними засобами;
- ознайомлення з різними вокальними жанрами.

Доцільно націлити студента на вирішення важких, але цікавих завдань у досягненні художнього результату.

Налаштування студентів на творче ставлення до процесу співу, на важливість і серйозність вокальних занять необхідне також і для їх самостійного пошуку в інтерпретації творів. Дати максимум у мінімальний термін – доля всіх викладачів співу на акторських факультетах. Цей факт підвищує міру відповідальності педагога як організатора процесу навчання і закликає до використання часу уроку з оптимальним навантаженням.

Доречно зауважити, що зі студентами-акторами недоцільно захоплюватися "чистою школою", тобто вихованням тільки вокально-технічних навичок. Подібний акцент, спрямований лише на постановку вокального звуку, часто сильно обмежує виражальні можливості учня під час співу. Водночас, було б помилкою думати, що у процесі формування співочих прийомів драматичного актора применшується роль правильної постановки співочого голосу. Можна стверджувати, що академічне вокальне виховання і специфічний акторський спів – це гілки одного потоку.

Без сумніву, особливо на першому році навчання, превалює метод суто технологічний, який охоплює знання законів вокальної акустики, роботи голосового апарата, вироблення правильних навичок співочого дихання, резонаторних і слухових відчуттів, фонаційних і артикуляційних прийомів і, власне, вокальної техніки. Однак усі ці способи та вокальні прийоми повинні існувати під егідою емоційно-дієвого співу.

Керуючись загальним положенням, що спів актора є засобом створення сценічного образу, роботу у вокальному класі треба проводити з використанням тих понять і уявлень, які формуються у студентів на уроках акторської майстерності, сценічної мови та музичних дисциплін. Своєю чергою, спів дає потужний стимул для розвитку емоційної і психічної природи актора.

Треба відзначити, що поки не склався правильний співочий стереотип, вправи займатимуть більшу частину занять. Бажано, щоб ці вправи були пов'язані з мовною, руховою активністю, щоб дихальні вправи і техніки, вокальні твори, які використовуються у навчальному процесі, були розраховані на засвоєння базових музичних та вокальних навичок, розвиток загальної музичності. Спів вокальних вправ по можливості повинен відбуватися зі залученням простих акторських завдань (наприклад, виконання вокальних вправ чи поспівок у різних запропонованих обставинах з дієвим завданням). Досвід показує, що залучення емоційної сфери пришвидшує процес освоєння вокальних навичок. Далі основну увагу варто приділяти творам з текстом, поступово реалізуючи вищевказані завдання. Студент буде вчитися розкривати зміст і сенс вокального твору чи вокального монологу у виставі, доносити їх до глядача, а, головне, вмітиме співати від імені персонажа, залишаючись самим собою. У підсумку цілеспрямованих занять співочий голос драматичного актора набуватиме специфічних рис вокальної пластичності і драматургічної образності.

Європейські театральні школи дещо по-іншому розставляють акценти у підходах до підготовки майбутніх акторів. Це наглядно продемонстрували нам на майстер-класах (які відбувались останніми роками в музичній академії, нашому університеті, музичному училищі) педагоги з Великобританії, Німеччини, Норвегії, Америки. Ставлячи перед собою аналогічні завдання, тобто намагаючись навчити майбутніх акторів оволодіти всіма засобами виразності (спів, гра, рух), вони не розділяють ці компоненти, як це робиться в наших навчальних закладах, які готують акторів.

У класичному стародавньому світі музика та мова були міцно зрощені. Наприклад, у стародавній Греції, де спів, танець, декламація, поезія, церковна служба настільки нерозривно співіснували з музикою, що її не виокремлювали як "поняття" взагалі. "Ритуальні, обрядові дійства, для прикладу у грецькій поезії, містили ритмічні та мелодичні візерунки, котрі були настільки органічними частинами промови, що слова та музику розмежувати було неможливо" [9, с. 16–17]. Століттями пізніше музика, хореографія, театр сформувались як окремі види мистецтва, що мають власні способи вираження і можуть існувати абсолютно незалежно. Багато років відбувалося становлення окремих професійних шкіл вокалу, танцю чи театрального мистецтва, розроблялися відповідні методики навчання, вивчалися та досліджувалися особливості кожного з цих видів мистецтва зокрема. Тому сьогодні, а особливо в наших театральних навчальних закладах, починаючи з режисера, хореографа до викладача вокалу підтримують думку, що співак, актор чи танцюрист – це різне.

Проблему комплексного підходу до підготовки актора порушували ще такі театральні реформатори, як К. Станіславський, Лесь Курбас, Єжи Гротовський, Пітер Брук. На жаль, у нас і надалі в акторських школах “ізолювано” вивчають складові – окремо спів, гру, рух. На ці теми пишуть сотні підручників, дисертацій, розробляють методичні рекомендації, підшукують навчальний репертуар. Водночас у європейських театральних школах акценти зміщуються до комплексного тренування музикальності, як інтегрального показника, що охоплює гру, спів і рух (спів+гра+рух). Коли студент (майбутній актор) вивчає усі ці складові окремо, він має змогу бачити експресійні можливості кожного елемента лише відносно себе, і лише у взаємозв’язку (комплексному вивченні) він зможе побачити цілі спектри експресії. І, що найважливіше, таке “тренування” музикальності є прикладним, бо кожен театр, будь-то європейський чи український, при підборі акторів розглядає їхні вміння саме з цього боку. За словами британського педагога Річарда Берклі, існування на сцені передбачає взаємодію між інтелектом, емоціями, тілом і голосом. Це – злагоджений квартет, в якому жоден інструмент не компенсує свою силу за рахунок іншої. Якщо в навчанні не використовувати інтегральний підхід, студент ризикує стати артистом, який володіє обмеженим спектром технік, і зможе використовувати лише те, що є в нього від природи чи ті поодинокі навички, які більш-менш закріпилися у нього на заняттях.

У Європі видано величезну кількість спеціалізованої літератури, присвяченої підготовці акторів універсального типу. Ці праці містять цілі комплекси вправ, спрямованих на розширення можливостей майбутніх акторів, розвиток та вивільнення їхнього потенціалу, аби вони були в змозі використовувати усі свої ресурси у різних варіаціях відповідно до потреби. Можна тільки пошкодувати за тим, що у нас ця література майже не перекладена і не видана. Дослідженнями в цьому напрямку, які б могли стати практичними посібниками, ніхто не займається.

Список використаної літератури

1. *Бень Г. Л.* Майстер-клас Річарда Берклі, або рецепт науки справжнього співу від британського професора / Г. Л. Бень. – Львів, Просценіум, 2013. – №1-3 (35–37). – С. 109–116.
2. *Бень Г. Л.* Особливості методики викладання вокалу у майбутніх акторів драматичного театру і кіно: методичні рекомендації / Г. Л. Бень. – Львів, 2009. – 36 с.
3. *Бень Г. Л.* Особливості співу акторів драми / Г. Л. Бень // Вісник Львівського університету. – Львів – 2012. – С. 111–116. – (Серія мистецтвознавство; Вип. 11).
4. *Дорошенко В. О.* Сольний спів як засіб виховання актора: навч.-метод. посіб. В. О. Дорошенко – Харків : Колегіум, 2010. – 152 с.
5. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. / К. С. Станиславский // Собр. соч. в 8 т., Т. 2, Ч. 1. – М. : Искусство, 1954 – 424 с.
6. *Стромов Ю. А.* Путь актера к творческому перевоплощению / Ю. А. Стромов. – М. : Просвещение, 1980 – 80 с.
7. *Хомутова Л. Г.* Створення художнього вокально-сценічного образу: метод. посіб. / Л. Г. Хомутова – Дніпропетровськ : Пороги, 1995 – 141 с.

8. *McKinney J.* The diagnosis and correction of vocal faults: a manual for teachers of singing and for choir directors / J. McKinney. – Nashville : Genevox Music Group, 1994 – 213 p.

9. *Storr A.* Music and the mind / A. Storr – London : Harper Collins, 1993 – 212 p.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

ABOUT THE ORGANIZATION VOCAL CLASSES WITH STUDENT-ACTORS

Halyna BEN

*Musical Art Department
I. Franko Lviv National University
Valova str., 18, Lviv, Ukraine, 79000
tel.: (068)50-85-005, e-mail: galben@ukr.net*

The article deals with some features of vocal training students - the future of theater actors. The analysis of the major defects of the singing voice actors. Formulate learning goals, which include the formation and development of vocal and vocal-technical and artistic skills that will be used by them in the professional activities.

Key words: actor, vocal teacher, vocal defects, vocal breathing, vocal-technical and artistic skills.

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ВОКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ СО СТУДЕНТАМИ- АКТЕРАМИ

Галина БЕНЬ

*Кафедра музыкального искусства,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валова, 18, Львов, Украина
тел.: (068)50-85-005, e-mail: galben@ukr.net*

Рассмотрено некоторые особенности вокальной подготовки студентов, будущих актеров театра. Сделан анализ основных дефектов певческого голоса актеров-новичков, и сформулирована цель, которая предусматривает формирование и развитие вокально-технических и вокально-художественных навыков, которые будут использованы ими в профессиональной деятельности.

Ключевые слова: актер, педагог вокала, вокальные дефекты, певческое дыхание, вокально-технические и вокально-художественные навыки.

ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ

УДК: [781.7:398.8](477+4)“195”

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО СЛОВ'ЯНОЗНАВСТВА У НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО

Володимир ПАСІЧНИК

*Інститут дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів,
Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника,
вул. Бібліотечна, 2, Львів, Україна, 79602
тел.: (+38032) 261 55 12, e-mail: pasichnyk_v@i.ua*

Розглянуто наукову спадщину В. Гошовського, зокрема, його дослідження у галузі музичного слов'янознавства. Звернуто увагу на вміння вченого оперувати величезною інформацією, зберігати методологічну спрямованість, вибудовувати чітку і логічну аналітичну концепцію, пропонувати гіпотези і аргументовано на численних прикладах їх переконливо доказувати.

Ключові слова: фольклористика, народна пісня, музичне слов'янознавство, аналіз народної пісні, пісенний жанр, пісенний тип.

В. Гошовський у першому (закарпатському) періоді своєї наукової діяльності зосередився на вивченні музичних діалектів і музичного фольклору карпатського ареалу, каталогізації українських пісень та історії музичної культури Закарпаття. Дещо змінюються його наукові інтереси у другому (львівському) періоді. Посуті, домінуючою темою цього періоду постає музичне слов'янознавство, результат якого увінчується монографічним дослідженням “У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению” [2]. У цій праці вчений сконцентрував свою увагу на питаннях теорії та методології вивчення народної музики, на загальних питаннях музичного слов'янознавства, питаннях асиміляції народної музики, взаємозв'язках фольклору і семіотики, а також працює над кібернетизацією аналітичних методів.

До головних праць львівського періоду необхідно віднести монографію “У истоков народной музыки славян”, основу якої складають три аналітико-порівняльні нариси: 1) слідами однієї весільної пісні слов'ян, 2) типи українських колядок та їхні структурно-ритмічні різновиди в інших слов'ян, 3) коломиїкова структура в піснях слов'ян і сусідніх народів. Обрамляє ці нариси докладний методологічний вступ, що містить пояснення загальних принципів і термінів, яких дотримується автор, і висновок, у якому подається обширне дослідження про асиміляцію в музичному фольклорі.

Варто зауважити, що окремі положення цих нарисів були викладені в окремих публікаціях В. Гошовського ще задовго до видання монографії. Серед них стаття

“Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті” [6, с. 56-65]. Вчений підкреслив спільність для українського народу жанру весільної “ладканки”, історичних пісень, балад, проте виділив відмінності в музичній мові. “Якщо в «ладканках» ми бачимо спільність ритму і структури, то балади та історичні пісні відзначаються тільки тематичною спільністю. З мелодичного боку закарпатські пісні значно відрізняються від пісень східноукраїнських” [6, с. 57]. В. Гошовський був переконаний, що на розвиток музичного фольклору українців Закарпаття вплинула музична культура “сусідніх народів – угорців, словаків, румунів, частково чехів та сербів” [6, с. 61]. На думку вченого, носіями впливів були “вояки (рекрути), робітники та селяни, що ходили на заробітки в Угорщину, Чехію та інші країни, цигани-музиканти, які грали на весіллях та народних гуляннях” [6, с. 61]. В. Гошовський навів декілька прикладів для порівняння, зазначаючи, що запозичення відбувалися на рівні мелодико-інтонаційному, ритмічно-структурному, проте “в більшості випадків елементи запозичення зазнали переробки за законами національного музичного мислення” [6, с. 61]. Основним матеріалом для порівняння послужили фольклорні записи, здійснені В. Гошовським у 1957-1958 роках. Деякі пісні згодом увійшли до антології-монографії “Українські пісні Закарпаття”: “На високій полонині” (№ 101, с. Тибава, 1958 р.), “Ей, біла білявино” (№ 70, с. Колочава-Лазі, 1957 р.), “Мила, мила, повідж правду” (№ 193, с. Кобиляри, 1959 р.), які відносяться до різних музичних діалектів.

У статті “České a slovenské písně v ukrajinském folkloru Zakarpatské oblasti USSR” [12, с. 203–211] В. Гошовський порушив питання спільних музичних рис українських, чеських та словацьких народних пісень, які відносяться до часів слов’янської єдності. На конкретному матеріалі він довів проникнення чеських та словацьких пісень на Закарпаття, розкрив їх вплив на формування деяких специфічних рис української пісні. В. Гошовський охопив період від кінця XVIII ст. до середини XX ст. На думку вченого, вже на кінець XVIII ст. чеські і словацькі пісні проникли на Закарпаття. Деякі з них згодом асимілювалися, інші послужили матеріалом для витворення нових, а деякі балади залишилися без змін. В. Гошовський дійшов висновку, що проникнення чеських і словацьких пісень на Закарпаття, сприяло виникненню характерних рис деяких музичних діалектів. Вперше цю думку вчений виклав у статті “До питання про музичні діалекти Закарпаття”, підкресливши помітний східнославацький вплив на мелодії коломийок [6, с. 72].

Загалом пісні чеського і словацького походження, які поширилися між українським людом на Закарпатті можна виділити у такі групи: 1) балади, 2) пісні обрядові (колядки, весільні за столом), 3) пісні вояцькі (рекрутські), 4) ліричні пісні. Проте, у даній статті В. Гошовський не брав до уваги пісні обрядового фольклору, зосередившись тільки на баладах та рекрутських піснях. Варто зазначити, що більшість пісень, використаних В. Гошовським для порівняння взяті з власних експедиційних записів у селах Закарпаття: “Ой за гороу, ой за ділом” (пісня була записана у Хусті 1960 року, вона також увійшла до збірника “Українські пісні Закарпаття” (№ 257). У коментарі до неї вчений зазначив, що ця балада про розбійника Янчія популярна в західних областях України, Чехії та Польщі [3, с. 367]), “Волинь, волинь віўці пасти” (Оріховиця, 1958), “Шла цестічка до млина” (Антонівка, 1959), “Черлений мосточок розвалився” (Ком’яти, 1958), “В зеленім гаєчку” (Бичків, 1959; Пилипець, 1959), “Шуміла дуброўка” (Хуст, 1960), “Не шуми дуброўко” (Хуст, 1960), “Поплачеш ти, біла діўко” (Хуст, 1960), “Ой ішов я з ночі” (Новобарово, 1959).

У черговий раз до теми спільних рис у музичному фольклорі слов'ян В. Гошовський звернувся у статті “Фольклор и кибернетика” [4, с. 78–82]. Для порівняльних студій учений вибрав жанр колядки, як одного з архаїчних пісенних жанрів, що, незважаючи на трансформацію поетичних текстів, все ж таки зберіг основні музично-стильові характеристики. В. Гошовський значно розширив територіальні межі досліджень, зупинившись на характеристиці колядок східних, західних та південних слов'ян. Аналізуючи стильові особливості українських колядок, і роблячи це скрупульозно, етномузиколог виділив декілька типів:

А – простий період, побудований із трьох фраз, із ритмічною будовою вірша $5+5+R4$,

А-2 – подібний до А, де друге речення повторює перше,

Б-1 – складний період побудований із двох речень, шести фраз, із ритмічною структурою вірша $2(5+5+3)$, або $2(5+5+R3)$,

Б-2 – складний період, подібний до Б-1, з розширеним другим реченням на одну фразу, із ритмічною структурою строфи $(5+5+R3) R(5+5+5+3)$,

В – однорядковий простий період, подібний до А, у розмірі $4/4$, ритмічний малюнок 21122,

В-2 – дворядковий складний період.

Поширення всіх цих типів на території України, на думку В. Гошовського, викликає “великий науковий інтерес з точки зору етногенетичних гіпотез...” [4, с. 78].

Підтвердив учений наявність чотирьох типів колядок (А, А-1, В, В-1) у білорусів, підкресливши, що вони трапляються у різних жанрах: колядках, волочебних, обжинкових, весільних і ліричних піснях, у Росії подібні типи не розповсюдилися.

В. Гошовський наголосив на поширенні цих типів колядок у народно-музичній культурі західних слов'ян, таким чином підкресливши їхню загальнослов'янську основу. Як і в білорусів, ці типи трапляються в чеських, словацьких, моравських піснях інших жанрів, зокрема, обжинкових, весільних і ліричних піснях. Деякі їхні ознаки трапляються і в колядках південних слов'ян.

У статті “Семиотика в помощь фольклористике” (первинна назва “Народная песня как предмет семиотики”), написаної на основі доповіді В. Гошовського “Украинские трудовые песни Восточных Карпат как семиотическая система”, що була виголошена на засіданні музикознавчої та фольклорної комісії Спілки композиторів у Москві у травні 1965 року, розглянуто жанри трудових пісень-діалогів: жіночі пастуші пісні “гоєкання” та жіночі польові пісні “копаньовські”. На думку В. Гошовського, окремі поспівки-сигнали трудових пісень згодом стали складовими елементами мелодій пісень інших жанрів, зокрема, у весільних піснях (наближення весільного поїзда до дому молодого), весінній обрядовій пісні хоріводі “Мости”, в деяких розбійницьких піснях (пісня про Довбуша), функція яких певною мірою потребує семантики сигналу [1, с. 105].

Хоча вчений не вдався до порівнянь подібних жанрів у народно-музичній культурі слов'янських народів, однак дав підстави стверджувати, що саме їхнє існування у фольклорі чехів, словаків і поляків, які він згадав у статті, наштовхнуло В. Гошовського на їхнє дослідження. Необхідно нагадати, що в період 1960-1974 років інтенсивної фольклорно-експедиційної роботи на Бойківщині, вчений записував трудові пісні [8, с. 62].

У наступній праці “Спроба генези одної лемківської весільної пісні” В. Гошовський спробував дослідити конкретний тип “весільної співанки” [7, с. 262],

її поширення на території поселення українців Словаччини, на колишній Галицькій Лемківщині, на Закарпатті, серед українців Югославії, на північно-західній території України, у словаків, чехів та угорців. Вчений зазначив, що “характерною рисою традиційного українського народного весілля з боку його музичного оформлення є виконання своєрідних обрядових пісень, відомих під назвою “ладкання” або “ладканки” [7, с. 261]. Проте, крім ладкання, “відомого майже на всій етнічній території України, зустрічаються в окремих етнографічних районах також такі обрядові пісні, які мають правильну 8-ми або 12-ти складову структуру вірша (4+4 або 6+6) та відмінний від загальноукраїнського ладкання характер наспіву. Ці пісні або співаються під час окремих дій весільного ритуалу поруч з ладканням, або виконують функцію ладкання і повністю його замінюють” [7, с. 261–262].

Своєрідним епіцентром поширення такої пісні, за визначенням В. Гошовського, “весільної співанки” (вчений дав таку назву, позаяк відсутня її народна назва), етномузиколог вважав територію, заселену українцями на Східній Словаччині (Пряшівщина). Її характерні ознаки:

- а) 12-ти складова ритмічна структура вірша з цензурою посередині (6+6),
- б) двочастинна мелодична форма – АВ,
- в) мажорний тетра-пентахорд з головними устоями на 4–3–2–1 ступенях ладу (в низхідному русі).

Враховуючи ці ознаки В. Гошовський виділив два основні типи весільної співанки на Пряшівщині:

тип “А” – наспів у дводольному метрі з чотирма ізоритмічними фразами,

тип “Б” – відрізняється від попереднього зміною ритміки в першій фразі, де в кінці цієї фрази утворюється ритмічне “звуження”, у зв’язку з чим виникає тридольність.

Деяка відмінність цих типів полягає у русі мелодичної лінії кінцевих фраз: тип “А” – низхідний рух від 5 ступеня до тоніки, тип “Б” – низхідний рух від 4 (3 або 2) через 4 до тоніки ладу.

В. Гошовський виділив ще тип “В” – наспів у тридольному або перемінному метрі, проте він відомий тільки з запису Ф. Колесси на галицькій Лемківщині.

Усі вище названі різновиди весільних співанок В. Гошовський вважав типовими на Пряшівщині, певні відхилення від них, можливі тільки в індивідуальних варіантах наспіву.

Пошуки таких типів весільних співанок В. Гошовський розпочав на Закарпатті, та дійшов висновку, що співанки типу “А” трапляються у західній частині Закарпаття, однак з певними діалектними відмінами. Дослідження подібних типів на території українських поселень в Югославії, на думку вченого, дали незначні результати. Вдалося знайти тільки чотири варіанти (з них три заспівані одною виконавицею), що збігаються з наспівами з Пряшівщини, проте і в них “помітні деякі порушення загальних норм весільної співанки” [7, с. 266].

Беручи до уваги північно-західну етнічну територію України, зокрема, опираючись на записи українських весільних пісень з Холмщини Л. Сенчиком, В. Гошовський виявив два варіанти весільної співанки типу “А”, що своїм мелодичним контуром, мало відрізнялися від наспівів з Лемківщини.

У збірнику Роздольського – Людкевича В. Гошовський виявив одну пісню, що “має багато спільних рис з весільною співанкою” [7, с. 268], проте вона належить до ліричних пісень, що навело вченого на думку про еволюцію весільної пісні у

ліричну. Єдиний варіант В. Гошовський знайшов серед волинських записів із збірки О. Кольберга, який має формальні риси спільності з весільною співанкою, що проявляються у формі, структурі, ритміці та звукоряді. Незначна кількість весільних співанок, подібних до Пряшівських, серед пісень Холмщини, Львівщини, Волині, В. Гошовський потрактував, як явище, що характерне для етнографічної території Лемківщини.

Передбачувану, тобто незначну кількість весільних співанок подібного типу, В. Гошовський відзначив на території Словаччини, Чехії та Угорщини. На словацькій території вчений зафіксував три варіанти, проте зазначив, що “не виключено, що цих пісень є більше в словацькому фольклорі, принаймні вздовж української етнографічної території” [7, с. 268]. В. Гошовський виділив п’ять чеських варіантів, що походять зі Східної Моравії, але відзначив, що з боку мелодики помітні специфічні національні риси музичного мислення. Угорські варіанти весільної співанки, що були записані в трьох селах, близьких одне від одного в північній Угорщині, належать до типів “А” та “Б”.

Як підсумок, В. Гошовський висунув гіпотезу, що “весільна співанка – первісно тип весільного ладкання – була створена лемками або їх безпосередніми предками – протолемками – східнослов’янським племенем, мабуть, відомими нам з історії білорусами, що жили десь в районі етнографічної території Лемківщини” [7, с. 273].

Важливість статті “Спроба генези одної лемківської весільної пісні” полягає у серйозних етногенетичних висновках В. Гошовського, що побудовані на скрупульозному аналізі кількох типів весільних співанок, поширених на Пряшівщині, колишній галицькій Лемківщині, на Закарпатті, серед українців Югославії, на північно-західній території України, у словаків, чехів та угорців. Використаний В. Гошовським науковий метод для досягнення результатів, не викликав жодних сумнівів, на нашу думку, він може слугувати чудовим підґрунтям для дослідження як весільних пісень, так і багатожанрової народно-музичної культури українського народу.

Отже, поява монографії “У истоков народной музыки славян” [2] стала підсумком слов’янознавчих досліджень В. Гошовського. Концепція цієї монографії визрівала поступово – від скрупульозного опрацювання народно-музичного матеріалу на конкретній території (фольклорна база) до теоретично-методологічних узагальнень в межах національної культури, а згодом міжнаціональної.

Вихід у світ монографії В. Гошовського “У истоков народной музыки славян” викликав неабиякий резонанс у наукових колах, адже нею зацікавилися не тільки етномузикологи, фольклористи, книга похвалила інтерес і серед археологів, антропологів, етнографів, істориків, мовознавців. Автори декількох рецензій, що появились на шпальтах російських та зарубіжних виданнях (на жаль, в Україні не було жодної!) позитивно відгукнулися на це видання.

Дослідниця білоруської народної музики Лідія Мухаринська, котра, між іншим, була ученицею К. Квітки, у статті “Четыре очерка по музыкальному славяноведению” [10] схвально відгукнулася на монографію В. Гошовського, назвавши її знаменним явищем у музикознавчій літературі. Л. Мухаринська підкреслюючи історизм методологічного спрямування автора монографії, наголосила на фаховому і вкрай потрібному застосуванні В. Гошовським нової методології: “Тщательная статистическая обработка материала; применение точно выверенных методов

его моделювання; умение пользоваться таблицами, схемами и другими приемами научного сокращения в обзорном либо аналитическом изложении – все это приметы времени. Особенно специфично для нашей современности взаимопроникновение методов гуманитарных наук (истории, этнографии, эстетики) и наук точных (кибернетики, структурной лингвистики, семиотики, статистики)” [10, с. 120].

Аналізуючи третій нарис книги “Коломычская структура в песнях славян и соседних народов”, Л. Мухаринська відзначила недостатнє відображення різноманіття форм білоруської коломицької: “...в белорусской коломычке автор не услышал того многообразия жанровых решений, которое он уловил в украинских образцах”. Однак, це закономірно, адже В. Гошовський не міг рівноцінно представити поруч з українськими коломицькими білоруські, хоча б з огляду на їхню відсутність у друкованих джерелах, про це він чітко висловився, що жодної пісні коломицької форми серед білоруських протяжних пісень йому не вдалося знайти. Деякі зауваження Л. Мухаринської торкалися питань асиміляції музичного фольклору висвітлені В. Гошовським, однак в цілому, за визначенням рецензента: “...книга «У истоков народной музыки славян» по своей актуальности, богатству и новизне вводимого в исследовательский обиход самостоятельно добытого материала должна быть оценена очень высоко” [10, с. 130].

Позитивну рецензію на книгу В. Гошовського написав російський етномузиколог Михайл Лобанов, вважаючи її “значительным научным достижением отечественной музыкальной фольклористики” [9, с. 310]. Однак, автор рецензії має деякі застереження до універсалізації пісенного типу, як основи музично-історичних гіпотез, без врахування при цьому інших чинників. На його думку, В. Гошовський занадто його фетишизує [9, с. 309].

Доволі розгорнуту рецензію написав відомий чеський етномузиколог Карел Веттерл [13, с. 60–61]. Очевидно, що рецензент в першу чергу звернув увагу на ці моменти, що пов’язані зі словацькою та чеською народною музикою. К. Веттерл відстоював думку, що варіанти весільного наспіву є самобутнім нашаруванням, оскільки відсутні докази про масове проникнення українського елемента на Моравію в процесі пастуших міграцій в XVI і XVII сторіччях. В. Гошовський вбачав корені спільності обох типів, навпаки, в стародавньому заселенні східної Моравії одним із племен об’єднання білохорватів, предків сучасних лемків, які могли залишити відбитки на музичному мисленні сучасного населення. Деякою мірою К. Веттерл не погодився з такими висновками В. Гошовського і запропонував інше пояснення цього явища, що пов’язане з міграційним життям лемків, “їхнім щорічним ходінням на заробітки в близькі й віддалені краї (не тільки на Моравію), внаслідок чого виникав і обмін культурних цінностей” [13, с. 60].

К. Веттерл засвідчив добру орієнтацію В. Гошовського щодо пісенних типів українських колядок із світським змістом і їхніх різновидів на решті слов’янської території. Рецензент погодився з думкою В. Гошовського стосовно того, що коломицькі типи, як і зимова коляда, були загальним надбанням всіх слов’янських народів, адже на неслов’янській території вони зустрічаються тільки як виняток і у різних формах.

З приводу останнього розділу монографії “Асиміляція в музичному фольклорі”, К. Веттерл підкреслив енциклопедизм В. Гошовського у дослідженні цього питання. Загалом оцінюючи монографію В. Гошовського, К. Веттерл зазначив, що “книга заслуговує найширшої уваги в першу чергу завдяки своїм методично ясним

постулатам, направленим на пізнання законів народного музичного мислення і на питання етногенезу в рамках музичного слов'янознавства” [13, с. 61].

Монографія В. Гошовського “У истоков народной музыки славян” – результат тривалої праці вченого (майже 20 років) на ниві порівняльного дослідження народної музики у діалектологічному, типологічному, ареальному та історичному аспектах. Книга складається із двох основних розділів – теоретико-методологічного та аналітичного. Якщо торкнутися мети, яку переслідував В. Гошовський, то на нашу думку вона полягає у трактуванні народної пісні як джерела історичної інформації.

У першому підрозділі “Народна музика як джерело історичної інформації” В. Гошовський зосередився на визначенні народної музики, її виразових засобах, мові (музичний діалект), функції в житті людини. Концептуальним видається погляд В. Гошовського на народного виконавця: “Народний співак мислить засобами тільки власної музичної мови, себто мови свого народного музичного діалекту, і що би він не створював, це завжди буде лише результат нової комбінації характерних для даного музичного діалекту складових елементів” [2, с. 11]. Це твердження пов’язане з підходом вченого до фольклорних записів, їх аналізу та формуванням остаточних висновків. Наголошуючи на консервативності музичної мови в межах певного музичного діалекту, В. Гошовський допустив існування новотворів та варіантів пісень, однак впевнений, що при цьому зберігається їхня першооснова, вироблена колективним народним мисленням. Для пояснення такого явища вчений увів термін архетип, як реально існуючий мелодичний варіант пісні, що зберігає основні елементи досліджуваного пісенного типу.

Важливого значення надав В. Гошовський функції, яку виконує народна пісня в житті людини, вважаючи, що функція визначала характер і тип наспіву. “Оскільки функція, як така, її сутність чи основна ідея (зміст) могли бути виражені словесними категоріями, то її образний чи емоційний зміст відображений у наспіві так само, як і в будь-якій знаковій системі, виробленій людським суспільством” [2, с. 13]. На думку вченого, традиційні селянські пісні стали носіями конкретної інформації, що лише за одним наспівом можна визначити жанрову приналежність пісні. Очевидно, це стосується в першу чергу обрядової музики, дослідженню якої вчений відвів перший і другий аналітичні нариси.

У другому підрозділі “Питання теорії та методології” В. Гошовський сформулював декілька засадничих понять. Вчений визначив, що “в кожному наспіві закладені певні закономірності народного національного музичного мислення, які не можуть бути довільно порушені ні виконавцем, ні часом, тому що в кожній музичній системі існують постійні та перемінні елементи, постійні та перемінні зв’язки цих елементів. Ці постійні (інваріанти) формують закони музичного мислення” [2, с. 16].

Для вивчення цих законів необхідно було сформулювати чітку методологію. Властиво це і зробив В. Гошовський, який, розглядаючи народну пісню як складну семіотичну систему, що зберігає певну кількість інформації, поставив конкретні завдання: отримати, формалізувати, класифікувати та вивчити цю інформацію, а також встановити, як працює ця система і виявити глибокі зв’язки її елементів. Суть цього методу полягала в аналізі народної музики на трьох рівнях: музично-синтаксичному, музично-морфологічному і музично-фонетичному. Такий метод дає можливість виявити всі складові елементи музично-поетичної системи та їхні зв’язки, тобто інформацію, що зберігається у пісні, класифікувати, систематизувати та картографувати особливості музичних діалектів.

В. Гошовський окреслив діалектні риси наспіву, що проявляються або в синтаксисі (ритмічній структурі, формі), в морфології (ритмічному малюнку, звуковисотному контурі) та фонетиці (темпі, характері, манері виконання, ладовій системі), або в синтаксисі, морфології та фонетиці одночасно. У цій частині монографії В. Гошовський виклав принципи порівняльно-типологічного дослідження. “Пісенний тип, – як зазначив вчений, – це по суті модель генетично пов’язаних, але мелодично часто дуже віддалених варіантів пісень, основними визначальними ознаками якого вважається ритмічна структура вірша і ритмічна форма періоду” [2, с. 20]. Для визначення типу етномузиколог запропонував методику та принципи моделювання структури вірша:

- 1) встановлюється формула ритмічної структури вірша,
- 2) тактові риси наспіву розставляються у відповідності до цезури вірша,
- 3) наспів транскрибується у формі складонот, тобто кожному складу вірша повинна відповідати одна нота наспіву, рівна сумі розспіваного складу,
- 4) отримана реальна ритмічна схема видозмінюється в метроритмічний еталон,
- 5) для того, щоб отримати ритмічну модель, вводиться єдиний метроритм для всіх фраз.

Очевидно, такий чітко регламентований підхід В. Гошовського до моделювання вірша пов’язаний з ідеєю кібернетичної етномузикології, де формалізація, зведення до мінімуму багатозначностей музичної мови операбельного матеріалу становить квінтесенцію отримання позитивних результатів.

Неодноразово В. Гошовський підкреслював потребу дослідника мати власні записи, зроблені на території “фольклорної бази”. Під терміном “фольклорна база” вчений розумів “певну історичну або етнографічну територію одного слов’янського народу, куди ми можемо у будь-який час податися на пошуки потрібних нам пісень і провести там скрупульозне і швидке польове дослідження” [2, с. 28]. Отже методика роботи з порівняльного пісенного аналізу передбачає таку послідовність:

- 1) на першому етапі друковані джерела служать для виявлення споріднених типів пісень, близьких хоча би двом слов’янським народам,
- 2) визначені типи шукаємо на фольклорній базі,
- 3) записаний весь матеріал класифікуємо та піддаємо структурному (музично-діалектологічному) аналізу,
- 4) виявляємо суттєві варіанти у всіх доступних збірниках слов’янських народів, класифікуємо їх і встановлюємо ареали розповсюдження.

Підводячи підсумки даного підрозділу, треба зазначити, що В. Гошовський вивів достатньо чітку методологію у виявленні спільних рис в музичному фольклорі слов’ян:

- а) все починається із збирацької роботи на “фольклорній базі”, якою є обрана дослідником конкретна етнографічна або географічна слов’янська територія,
- б) збирання матеріалу здійснюється за допомогою спеціального питальника, і записується тільки те, що має вартість для даної проблеми або теми,
- в) аналіз матеріалу здійснюється за єдиним алгоритмом, єдиним аналітичним методом, що зумовлено Аналітичною Картою,
- г) порівняльне дослідження матеріалу йде по спіралі: від музичного діалекту до територіального стилю, від останнього до національних ознак,
- д) виявивши національні ознаки тих чи інших пісенних типів, порівняльне дослідження здійснюється на пісенному матеріалі всіх слов’янських народів,

е) виявлені риси спільного та відмінного між піснями слов'ян звіряються з доступним матеріалом сусідніх неслов'янських народів.

Третій підрозділ монографії “Деякі спільні проблеми музичного слов'янознавства” В. Гошовський присвятив існуючим поглядам на історію слов'ян, їхнім зв'язкам з іншими народами та дискусії з Ф. Рубцовим, викликаній його працею “Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов”. Темою дискусії послужила теза Ф. Рубцова про “мовну інтонацію”, як основу музичної мови народної пісні слов'ян. Відгук на критичні зауваження написав Ф. Рубцов у статті “В защиту некоторых общих положений” [11, с. 209–219].

У четвертому підрозділі “Від звукосигнальної мови до музичного мислення” автор запропонував свій погляд на рівень розвитку народної музики давніх слов'ян до їхнього розселення в Центральній і Південно-Східній Європі, а також розглянув проблему походження музики, музичної мови з точки зору семіотики. Варто зазначити, що цю працю В. Гошовський написав у 1967 році як окрему статтю, і очевидно мав наміри її опублікувати, проте згодом включив її підрозділом до монографії. Про те, скільки цій праці було віддано енергії і опрацьовано літератури, свідчить лист вченого до редактора журналу “Советская музыка” від 24 березня 1967 року: “Сегодня я закончил вторую большую работу о происхождении музыки, которую назвал “От звукосигнального языка к музыкальному мышлению”. Эта работа отняла у меня очень много времени и энергии. Прочитав и расписавшись в конце рукописи, я остался ею доволен, все-таки удалось мне сказать в этом сложном вопросе новое слово и оживить окаменевшие звуки питекантропов и неандерталоидов. В процессе работы я изучил такую массу литературы по вопросам палеоантропологии, археологии, этнографии племен Азии, Африки и Америки, музыкальной психологии, и лингвистике и истории древнего искусства, что начинаю чувствовать себя сведущим и в столь отдаленных от музыки дисциплинах...”.

Друга частина монографії В. Гошовського побудована з чотирьох самостійних нарисів, об'єднаних спільністю теорії і завдань, що стоять перед музичним слов'янознавством. До кожного нарису вчений використовував інший методологічний підхід, який визначався характером, якістю та кількістю наявного матеріалу.

У першому нарису “Слідами одної весільної пісні слов'ян” В. Гошовський проаналізував конкретний тип весільної пісні, поширеної серед українців західних областей України, Польщі, Чехословаччини і Югославії, серед словаків, моравів, хорватів та угорців. Варто зазначити, що частково текст цього нарису В. Гошовський виклав у статті “Спроба генези одної лемківської весільної пісні” [7, с. 261–274]. Проте у нарисі ця тема викладена значно ширше.

До написання такого дослідження В. Гошовського наштовхнули пісні, які він записав на Закарпатті у 1959 році в с. Коритняни (весільну пісню свахи співали нареченій-сироті в час прощання з родичами) та с. Антонівка (подібний варіант співали в час супроводу молодої до хати молодого). Підживив інтерес ученого до цього типу весільної пісні, знайдений варіант у збірнику Фр. Сушила “Моравські народні пісні”, який був записаний на 150 років раніше. Отже, розпочавши активну роботу за двома напрямками: перший – пошук варіантів на фольклорній базі та встановлення ареалів поширення, другий – пошук варіантів у всіх доступних збірниках. В результаті В. Гошовському вдалося зібрати 78 варіантів – 49 українських, 7 словацьких, 7 чеських, 10 хорватських, 5 угорських. Йшлося про весільну пісню, яка має правильну 12-ти складову структуру вірша, з цезурою

посередині (6+6), мелодичну форму АВ, ритмічну форму аа/аа, іонійський звукоряд, початок і завершення пісні на першому ступені звукоряду.

На Закарпатті В. Гошовський записав одинадцять варіантів у десяти селах. Вчений виділив два основні типи: тип “А-1” – наспів у дводольному метрі з чотирма ізоритмічними фразами і тип “А-2” – відрізняється від попереднього зміною ритміки в всіх фразах, структура якого 3+1+2 замість 4+2. Позаяк, тип “А-2” був представлений більшою кількістю варіантів весільної пісні (7 з 11), В. Гошовський вважав його закарпатським діалектним різновидом.

Серед українців Східної Словаччини вчений виділив десять варіантів типу “А-1” (чотири мають амбітус кварта, шість – амбітус квінти). Другий тип, визначений В. Гошовським – “Б-1”, який відрізняється від попереднього зміною ритміки в першій фразі, де в кінці цієї фрази утворюється ритмічне “звуження”, у зв’язку з чим виникає тридольність. Цей тип, на переконання вченого невідомий за межами Східної Словаччини.

На території галицької Лемківщини В. Гошовський виділив сім варіантів весільних пісень. Проте вони відносяться до третього типу “В”, із двома різновидами: “В-1” – тридольний розмір, ритмічна форма фраз 3344/54, тип “В-2” – перемінний 2-, 3-дольний метр, ритмічна форма 2233/4. 3.

Пошуки подібних типів весільних пісень на території українських поселень в Югославії дали незначні результати. Вдалося знайти тільки чотири варіанти, заспівані одною виконавицею, які між собою різняться. Очевидно брак записів не дав можливість В. Гошовському окреслити ширину мелогеографії даних весільних пісень.

На північно-західній етнічній території України, в основному опираючись на записи українських весільних пісень з Холмщини Л. Сенчиком та Й. Роздольським, В. Гошовський виявив два варіанти весільної співанки типу “А-1”, що своєю мелодією близькі до варіантів з Лемківщини та Закарпаття.

Незначну кількість (сім одиниць) весільних пісень типу “А-1” і “Б-1”, В. Гошовський виявив у Словаччині, що на думку вченого “нічим суттєвим не відрізняються від українських” [2, с. 65]. Таку саму кількість варіантів весільних пісень вчений зафіксував у Моравії (Чехія), проте зазначив, що “на відміну від словацьких варіантів моравські в значній мірі відхиляються від установлених норм мелодичного архетипу” [2, с. 66].

Не виявив В. Гошовський подібного типу весільної пісні ні в болгарському, ні в сербському фольклорі. Проте, на території Словенії і Хорватії вчений відібрав десять варіантів пісень, що відносяться не до обрядових, а до ліричних, типу “А-1” і “В-1”. Серед майже двох тисяч записів угорських весільних пісень, В. Гошовський знайшов тільки 6 пісень типу “А-2” і “Б-1”. Їхня близькість до закарпатських варіантів, на думку вченого, свідчить про їхню асиміляцію, очевидно в далекому минулому певні етнічні групи переселилися з Карпат в Угорщину.

На основі більше 60 варіантів даного пісенного типу, В. Гошовський змоделював архетип цієї пісні, для якої характерні два чотиритактні речення, чотири шестискладові фрази, ритмічна схема 3333/44, ладова структура – іонійський тетраход. Відштовхуючись від цього архетипу, вчений визначив два шляхи його еволюції: 1) від архетипу до сучасних типів і різновидів весільної пісні, 2) від архетипу до інших весільних і застольних пісень [2, с. 75].

Після детального картографування, В. Гошовський дійшов такого висновку, що даний тип весільної пісні належав білохорватам, які в X–XI ст. розселилися на сучасній території східних та західних слов'ян.

У другому нарисі “Типи українських колядок і їхні структурно-ритмічні різновиди у слов'ян” В. Гошовський застосував методологію макропідходу, ретельно проаналізувавши всі типи колядок в українському фольклорі, і, аналогічно у фольклорі інших слов'янських народів. Після історико-теоретичної преамбули, пов'язаної з розкриттям походження та формування зимових обрядів у слов'ян, В. Гошовський подав широку палітру типів українських колядок і ареалів їхнього поширення.

Вчений виділив три основні типи колядок:

Тип А-1 – 5+5+P4, ритмічна форма – aab, мелодична – abc, вірш аб/р – поширений в основному в центральній Україні

Тип А-2 – подібний до А-1, де друге речення повторює перше – поширений у північній частині західного, центрального та східного Полісся,

Тип Б-1 – ізометрична структура (5+5+P3) П(5+5+3) – по всій території України, крім Гуцульщини,

Тип Б-2 – гетерометрична структура (5+5+P3) П(5+5+5+3) – по всій території України, крім Гуцульщини,

Тип В-1 – однорядковий простий період, подібний до А-1, у розмірі 4/4, ритмічний малюнок 43344 (4 – четвертна, 3 – восьма), у розмірі 3/4 – 444,

Тип В-2 – дворядковий складний період.

Обидва типи колядок В-1 і В-2 зафіксовані В. Гошовським у незначній кількості вздовж лінії Львів – Броди, Львів – Галич – Коломия – Рахів.

Тематична різноманітність колядок, у яких поряд із землеробсько-величальною присутня міфологічна, легендарна, історична та весільна тематика, наштотували В. Гошовського на з'ясування питання, чи всі колядки відносяться до календарно-обрядових. В результаті вчений дійшов висновку, що “до утворення типів календарно-обрядових пісень колядкової форми, в період їхнього формування, можливо ще деякий час існували у деяких народів слов'янських племен пісні десятискладової структури різного змісту і функції” [2, с. 100].

На території Білорусії В. Гошовським було виявлено колядки всіх трьох типів, але найбільшого розповсюдження набули типи А-1 і А-2. Крім того вчений зазначив, що серед білоруських різновидів колядкових типів є такі, яких немає у фольклорі інших слов'янських народів. Характерно ще й те, що деякі типи білоруських колядок зустрічаються у волоческих, обжинкових, веснянках і жнивних піснях.

В. Гошовський, проаналізувавши наявні збірники російських народних пісень, виявив, що серед російських зимових обрядових пісень подібні типи зустрічаються вкрай рідко, а якщо і трапляються, то в межах українсько-російського пограниччя. Намагання вченого все ж таки знайти десяти-складовик, який служить основою колядкового ритму, дали певні результати. Простежуючи еволюцію архаїчного типу (5+5), вчений наголосив на його присутності у весняних і літніх календарно-обрядових піснях, в хороводних та весільних піснях, а також в російських билинах та епічних піснях, підтвердивши цим думки Ф. Колесси.

Подібну картину до російської щодо побутування колядкових типів зі структурою (5+5), В. Гошовський спостеріг у фольклорі західних слов'ян. Однак причиною тут стала заборона традиційних народних обрядів і систематичне нав'язування нових

церковних колядок, що згодом фольклоризувалися й асимілювалися з давніми народними колядками. Вчений звернув увагу на пісні 10-складової структури, що присутні у різдвяних іграх західних слов'ян, носіями і хоронителями яких були пастухи овець. Етномузиколог не виключає, що тут може бути присутній український вплив, адже серед пастухів овець, яких на західнослов'янських землях називали волохами, було багато асимільованих українців, що навчалися вівчарському ремеслу від валахо-румунів у Східних Карпатах [2, с. 123]. Як і в білорусів, ці колядкові типи трапляються в чеських, словацьких і моравських піснях серед інших жанрів, зокрема, обжинкових, весільних і ліричних піснях.

Оскільки пісні з десятискладовою структурою у південних слов'ян трапляються частіше, В. Гошовський запропонував класифікувати їх на чотири групи: а) загальнослов'янські типи, б) національні різновиди загально-слов'янських типів, в) південнослов'янські колядкові типи з розширеним приспівом, г) десятискладові структури без рефрену.

Для ознайомлення з територію поширення цих структур і різноманіття окремих типів, В. Гошовський запропонував статистичні таблиці. На їх основі можна зробити висновки: 1) колядкові типи і структури притаманні всім пісенним жанрам південних слов'ян, 2) десятискладова структура (5+5) без рефрену переважає в ліричних і епічних піснях.

На нашу думку, цей нарис В. Гошовського заслуговує на особливу увагу, позаяк демонструє неабияке вміння вченого оперувати величезною інформацією, у всіх моментах зберігати методологічну спрямованість, вибудовувати чітку і логічну аналітичну концепцію, пропонувати гіпотези і аргументовано на численних прикладах їх переконливо доказувати.

У третьому нарисі “Коломийкова структура у піснях слов'ян і сусідніх народів” В. Гошовський, на основі порівняльного методу, проаналізував її характерні ритмічні та формальні особливості у слов'янських народів. Вперше, цієї теми В. Гошовський торкнувся у рефераті “Коломийка у слов'ян та сусідніх народів”, який він підготував до вступу в аспірантуру у 1958 році [5, с. 402]. Основні її розділи згодом увійшли до монографії “У истоков народной музыки славян”.

Питання походження коломийки, її назви та форми виконання, В. Гошовський розглянув, опираючись не тільки на літературу, але й наводить декілька варіантів, які він почерпнув від виконавців у фольклорних експедиціях періоду 1958–1959 років.

Для аналізу структурних, ритмічних та ладових особливостей карпатської коломийки В. Гошовський використав, в основному, власні фольклорні записи. Він виділив два шляхи еволюції танцювальної коломийки з 14-складовою структурою вірша: а) транспозиційність форми, б) оспівування інтонаційної осі. Поруч із танцювальною коломийкою В. Гошовський розглянув коломийку-пісню, що займає значно більше місце в музичному фольклорі Карпат і багатша мелодично і ритмічно, а з позицій тексту може належати будь-якому жанру, окрім зимових колядок.

Фундаментально проаналізувавши особливості карпатської коломийки, вчений вийшов на географію України (лемківські коломийки, східноукраїнські коломийки), Білорусі, Росії, західних слов'ян (словаки, чехи, поляки), південних слов'ян (хорвати, болгарі), а також румунів та угорців. Він дійшов висновку, що “коломийка як форма стилістично однорідних пісень побутує тільки на обмеженій території Східних Карпат” [2, с. 154]. На інших етнічних територія ця форма зазнала значних змін і змішалася з іншими формами місцевого походження, або навіть розчинилася в них.

Стильовою єдністю відрізняються коломийкові форми в польському, чеському і словацькому фольклорі. В. Гошовський вважав коломийку в західних слов'ян явищем автохтонним і достатньо древнім [2, с. 179].

На відміну від західних слов'ян, коломийка у південних слов'ян, головним чином у хорватському, словенському, болгарському фольклорі надзвичайно різноманітна. На думку В. Гошовського, різні типи карпатської коломийки зустрічаються в танцювальних піснях, проте, трапляються і в обрядових піснях, як у болгар – пісні літнього циклу (лазарські), сербів і хорватів – весільні пісні. Велику кількість зразків карпатської коломийки В. Гошовський знайшов у болгарських колискових, що засвідчило її давність форми і автохтонність у болгарському фольклорі [2, с. 191].

В. Гошовський вважав, що коломийка стала надбанням всіх слов'янських народів, “стала інтегральною частиною їхнього національного фольклору” [2, с. 195], на його переконання “14 складова структура і ритмічна модель коломийки сформувалася ще до розселення слов'ян” [2, с. 195]. На неслов'янських землях (румуні, фіни, урало-алтайські народи) коломийковий тип – явище не типове. В. Гошовський провів паралель з монголами, пов'язуючи близькість пісенних структур 4+3, 7+7 чи 4+4+4+3 з характерним анапестичним закінченням – 334.

Стосовно коломийки в угорців, В. Гошовський погодився з позицією Б. Бартока, що угорські коломийки на відміну від українських не відносяться до єдиного пісенного стилю і становлять незначну частину багатого угорського фольклору. Разом з тим вчений заперечує думку Б. Бартока про вплив української коломийки на пісні свинопасів, вважаючи, що “угорські пісні свинопасів є оригінальними карпатськими коломийками – музичними реліктами асимільованого в Угорщині українського чи іншого слов'янського населення” [2, с. 200].

Обсяг роботи В. Гошовського у дослідженні коломийки вражає своєю масштабністю використаного аналітичного матеріалу. Адже вчений опирався не тільки на збірники слов'янських пісень, але сягнув далеко за їхні межі, зокрема румунські, фінські, урало-алтайські, навіть згадав монгольські. Вміле і логічне розкриття аналітичного матеріалу, вченому вдалося зробити за чіткого методологічного макропідходу.

Останній нарис В. Гошовський присвятив питанням асиміляції в музичному фольклорі. Цієї теми вчений частково торкався у статті “Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті”, “České a slovenské písně v ukrajinském folkloru Zakarpatské oblasti USSR”. Важливе завдання вченого у цьому розділі полягало у розкритті значимості асимільованих пісень в національному фольклорі й історії їх проникнення.

На різноманітних прикладах із врахуванням певних музичних особливостей вчений вивів декілька типів асиміляції – від простого запозичення пісень чи окремих чужих елементів, що в новому середовищі не міняється (протоасиміляція, мезоасиміляція), до переосмислення запозичених явищ, їхнього глибокого проникнення у музичну свідомість народу, що породжує нові явища, нові форми (дейтроасиміляція, мелосинкразія).

Працюючи на нарисах “Біля джерел народної музики слов'ян” В. Гошовський переслідував ідею єдиної методології аналізу, синтезу і дослідження народної музики. Такою об'єднуючою ланкою між цими різними епістемологічними процедурами мала стати система УНСАКАТ. Очевидно, не випадково у чеському виданні книги замість післямови В. Гошовський написав главу про УНСАКАТ.

Список використаної літератури

1. *Гошовский В.* Семиотика в помощь фольклористике / В. Гошовский // Советская музыка. – 1966. – № 11. – С. 100–106.
2. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – Москва. : Сов. композитор, 1971. – 304 с.
3. *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья / В. Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 478 с.
4. *Гошовский В.* Фольклор и кибернетика / В. Гошовский // Советская музыка. – 1964. – № 11. – С. 74–83; № 12. – С. 83–89.
5. *Гошовський В.* Були колись літа... // Професійна музична культура Закарпаття: Етапи становлення. Вип. 1: 60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується / упорядкув., підготовка текстів, передмова, прим. Л. М. Мокану. – Ужгород, 2005. – С. 360–413.
6. *Гошовський В.* До питання про музичні діалекти Закарпаття / В.Л. Гошовський // Матеріали першої Ужгородської міжвузівської конференції, присвяченої вивченню карпатських говорів : доп. та повідомл. Ужгородського державного університету: Серія філологічна. – Ужгород, 1958. – Вип. 3. – С. 70–74.
7. *Гошовський В.* Спроба генези однієї лемківської весільної пісні / В. Гошовський // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику, присвячений пам'яті Володимира Гнатюка / голов. ред. М. Мушинка. – Пряшів, 1967. – № 3. – С. 261–274.
8. *Добрянська Л.* Експедиційна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961-1968) / Ліна Добрянська // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – С. 44–63. – (Серія мистецтвознавство ; Вип. 10.).
9. *Лобанов М.* [Рецензія] // Русский фольклор. – 1974. – Т. XIV. – С. 308–310. – Рец. на кн.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М. : Сов. композитор, 1971. – 304 с.
10. *Мухаринская Л.* Четыре очерка по музыкальному славяноведению / Л. Мухаринская // Советская музыка. – 1973. – № 4. – С. 129–131. – Рец. на кн.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М. : Сов. композитор, 1971. – 304 с.
11. *Рубцов Ф.* В защиту некоторых общих положений // Ф. Рубцов. Статьи по музыкальному фольклору. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 209–219.
12. *Hošovs'kyj V.* České a slovenské písně v ukrajinském folkloru Zakarpatské oblasti USSR / Volodymyr Hošovs'kyj // Český Lid. – 1961. – Č. 5. – S. 203–211.
13. *Vetterl K.* U istokov narodnoj muziky slavjan / K. Vetterl // Český Lid. – 1973. – Č. 1. – S. 60–61. – Рец. на кн.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М. : Сов. композитор, 1971. – 304 с.

Стаття надійшла до редколегії 17.05.2013

Прийнята до друку 21.06.2013

MUSIC OF SLAVONIC STUDIES IN THE SCIENTIFIC HERITAGE OF VOLODYMYR HOSHOVSKY

Volodymyr PASICHNYK

*Institute of research of library artistic resources
Lviv Stepanyk Scientific Library, National Academy of Sciences of Ukraine
str. Bibliotekna, 2, 79602 Lviv, Ukraine,
tel.: (+38032) 261 55 12, e-mail: pasichnyk_v@i.ua*

The article deals with the scientific heritage of V. Hoshovsky in particular, his researches in the field of Slavonic music. Special attention is paid to the ability of the scientist to operate a vast information store methodological focus, to build a clear and logical analytical concept, propose hypotheses and arguments on a number of examples to prove conclusively.

Key words: folklore studies, folk song, music of Slavonic studies, analysis of folk songs, song genre, song type.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ ВЛАДИМИРА ГОШОВСКОГО

Владимир ПАСИЧНЫК

*Институт исследования библиотечных художественных ресурсов,
Львовская национальная научная библиотека Украины им. В. Стефанька
ул. Библиотечная, 2, 79602 Львов, Украина,
тел.: (+38032) 261 55 12, e-mail: pasichnyk_v@i.ua*

Рассмотрено научное наследие В. Гошовского, в частности, его исследования в области музыкального славяноведения. Обращено внимание на умение ученого оперировать огромной информацией, сохранять методологическую направленность, выстраивать четкую и логическую аналитическую концепцию, предлагать гипотезы и аргументированно на многочисленных примерах их убедительно доказывать.

Ключевые слова: фольклористика, народная песня, музыкальное славяноведение, анализ народной песни, песенный жанр, песенный тип.

УДК: 784.4:[651.5:681.84](091)

ДО ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ФОНОГРАМАРХІВІВ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

Ліна ДОБРЯНСЬКА

*Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, м. Львів, Україна, 79000,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lina.dobrianska@gmail.com*

Стрімкий розвиток музично-фольклористичних студій у ХХ столітті здебільшого був забезпечений не лише епохальним винаходом звукозаписувальної техніки, але й переходом на організовані форми праці завдяки створенню різноманітних дослідницьких етномузикологічних осередків, більшість з яких містила у собі й архіви фонограм. Висвітлено історію виникнення найважливіших наукових центрів Європи, України та Галичини, у тім числі й ті, що поставали при вищих навчальних музичних закладах, зокрема, консерваторіях.

Ключові слова: кабінет народної музики, фонограмархів, консерваторія, Філарет Колесса, Климент Квітка.

Від початку існування Львівської консерваторії набула великої актуальності проблема створення у вищій наукової етномузикологічного осередку, покликаної координувати музично-етнографічну роботу в регіоні. Необхідність заснування такого дослідницького центру була зумовлена тим, що у великих європейських містах подібні заклади почали функціонувати ще з початку століття, а у Львові та й загалом у Галичині таких наукових центрів на час створення консерваторії все ще не було.

Поява ж такої установи для Галичини була вкрай бажаною, адже у ХХ столітті ефективний розвиток етномузикологічних студій міг відбуватися лише за умов чіткої організації дослідницької роботи, яка би прийшла на зміну діяльності окремих фольклористів-ентузіастів. Так, саме завдяки діяльності різноманітних товариств, комісій, комітетів, відділів тощо¹ музична етнографія, за словами Климента Квітки, змогла перейти “з кустарно-одиночних форм на вищі форми організованої праці” [16, с. 18].

Надзвичайно важливим чинником для переконливого утвердження етномузикознавства як повноцінної науки стало те, що подібні установи наприкінці ХІХ–у перші десятиліття ХХ століття розпочали облаштовувати спеціальні

¹ Наприклад: Пісенна комісія Російського географічного товариства (Петербург, 1884), так званий “Комітет 1894/95” (Львів, 1894), Етнографічна комісія НТШ (Львів, 1898), Товариство народної пісні (Лондон, 1898), Фонографічна комісія Віденської академії наук (1899, Відень), Музично-етнографічна комісія при Етнографічному відділі товариства любителів природознавства, антропології і етнографії при Московському університеті (Москва, 1901) і т. п. [7, с. 21, 37, 38, 41].

структурні підрозділи – фоноархіви із записами музичного фольклору [7, с. 60; 15, с. 74–75; 20, с. 271]. Створення цих фоноколекцій стало можливим завдяки широкому застосуванню у збирацькій фольклористичній роботі епохального технічного винаходу – фонографа.

У численних джерелах, опублікованих протягом минулого та нинішнього століть, є доволі багато згадок і про дослідницькі етномузикологічні осередки, зокрема, і про фонограмархіви. Однак ці дані вкрай розрізнені, оскільки, зазвичай, містяться у літературі, присвяченій тим чи іншим закладам, що займалися студіюванням музичного фольклору [12; 16; 23; 25; 26; 28]. Частково необхідну інформацію можна віднайти у небагатьох джерелах з історії розвитку музичної фольклористики [7; 15; 17–20; 30]. Натомість, на сьогоднішній день немає студії, спеціально присвяченої бодай побіжному огляду важливих народномузичних наукових центрів як Європи, так і України, та зокрема Галичини. Спробуємо заповнити цю прогалину в нашому повідомленні.

У Європі хронологічно найпершими постали звукові архіви у Берліні, Відні, Парижі², які були зорієнтовані головню на студіювання музики екзотичних країн. Натомість, засновані переважно вже після Першої світової війни³ фонографічні заклади у Центрально-східній Європі, зокрема у Бухаресті, Варшаві та Познані⁴, Москві й Санкт-Петербурзі, Софії і т. д. – ставили собі за мету вивчення свого рідного фольклору та народної музики сусідніх народів [7, с. 56–57].

Основним завданням фоноархівів було “якнайповніше і якнайшвидше нагромадження народномузичного матеріалу” [7, с. 91], що закономірно призвело до утворення значних аудіозібрань. Для того ж, щоб забезпечити краще зберігання недовговічних носіїв звукової інформації, а також задля взаємообміну ними, нерідко практикувалося копіювання записів⁵. Зазвичай, у цих закладах формувалися також вагомні графічні фонди, що обіймали не лише записи, зроблені безпосередньо зі співу чи гри на музичних інструментах, але й нотні та текстові транскрипції, виконані з фоноваликів. За виразом керівників Берлінського фонограмархіву Отто Абрагама та Еріха М. Горнбостеля, без цих транскрипцій архівні валики з аудіозаписами залишалися би лише “мертвим капіталом”⁶ [1, с. 100]. Правда, післяекспедиційне

² 1899 – Відень (Австрія), Фонограмархів при Віденській Академії; 1900 – Париж (Франція), Фонографічний музей при Антропологічному товаристві; 1900 – Берлін (Німеччина), Фонограмархів при Інституті психології Берлінського університету [7, с. 60].

³ Винятком є Санкт-Петербурзький (Росія) Фонографічний архів Першого Слов'янського Відділення бібліотеки Імператорської академії наук, що був закладений не пізніше 1909 року [6].

⁴ Перша спроба заснувати у Польщі фонограмархів була зроблена ще до Першої світової війни – у 1912 році при Університеті мистецтв м. Кракова намагалися відкрити “Фонографічну лабораторію” [30]. Два головні польські фонограмархіви – Центральний (у Варшаві) та Регіональний (у Познані), були утворені, відповідно, у 1935 та 1930 роках [30]. Окрім того, ще один, менший, фонограмархів (Фонографічний архів Кременецького ліцею [32, с. 6]) працював на теренах Західної України [30].

⁵ Відомо, що спеціальна копіювальна лабораторія була заснована у Берлінському фонограмархіві [15, с. 74]. У Варшаві перед початком Другої світової війни половину всіх фонографічних фондів (близько 2,5 тисяч валиків) Центрального польського архіву фонограм скопіював на плити засновник цього архіву – Юліан Пуліковський [30].

⁶ У Берлінському фонограмархіві польові матеріали, які доставляли як спеціалісти, так і любителі музичного фольклору з цілого світу, опрацьовували фахові етномузикологи, у тому числі і сам Е. Горнбостель [31]. Відомо, що до транскрибування матеріалів Віденського архіву залучали студентів Музично-історичного інституту Віденського університету, у тому числі й Станіслава Людкевича, який зокрема нотував індійські мелодії [28, с. 187].

опрацювання було характерним далеко не для всіх фоноархівів, у деяких з них цей етап роботи відкладали на майбутнє⁷.

Загалом, наймасштабніші дослідницькі осередки, що містили народномузичні фоноархіви, із часом набули у Європі першої половини ХХ століття значення “наукових центрів зберігання, вивчення та опрацювання фонозаписів” [7, с. 90].

У той час, етномузикологічними студіями успішно займалися і значно скромніші за можливостями інституції, які також володіли власними фоноколекціями народномузичних творів. Такі невеличкі установи – найчастіше Кабінети народної творчості – нерідко поставали при вищих навчальних закладах [20, с. 271], у тому числі – і консерваторіях⁸. Зокрема, такі два кабінети ще до початку Другої світової війни розпочали працю у провідних консерваторіях колишнього радянського простору – Ленінградській та Московській. Досвід музично-фольклористичної роботи цих музичних вишів мав важливе значення і для Львівської консерваторії, оскільки всі ці заклади підпорядковувалися єдиній системі радянської вищої музичної освіти, яка диктувала свої вимоги не лише до навчального процесу, але й до організації та проведення дослідницької праці.

Одним із перших на пострадянському просторі був Етнографічний кабінет (Кабінет музичної етнографії)⁹ Ленінградської консерваторії, який заснував у 1927 році і очолював до 1929 року Борис Асаф'єв [26, с. 120–121]. До 1930 року включно під проводом науковця відбувалося інтенсивне нагромадження фондів, відтак, збирання фольклору на кілька десятиліть стало справою приватної ініціативи зацікавлених осіб. У 1931 році півтисячна консерваторська колекція валиків була передана в керований Євгеном Гіппіусом об'єднаний ленінградський фонограмархів під егідою Академії наук СРСР [23]. Характерно, що у цьому новоствореному архіві, який умістив найбільші на той час союзні фольклорні фонотеки, відбувалося не лише зосередження аудіозаписів, але й стараннями керівника закладу були впроваджені “стійкі методи та строга дисципліна розшифрування записів” [2, с. 220]. Нині цей архів належить т. зв. “Пушкінському дому” і налічує близько 150 000 одиниць зберігання. Відродження ж кабінету Ленінградської консерваторії як дослідницької установи з інтенсивною польовою діяльністю, по суті, відбулося аж у 1960–1970-х роках¹⁰.

Фольклорний кабінет Московської консерваторії розпочав працювати наприкінці 1937 року, спершу як окреме відділення так званого “Кабінету по вивченню музичної творчості народів СРСР”¹¹, а з 1941 – як Кабінет народної музики при новоствореній

⁷ Правда, у таких архівах роль післяекспедиційних транскрипцій могли виконувати упорядковані польові записи текстів (рідше – мелодій), зафіксовані безпосередньо у терені паралельно із фонореєструванням [30]. Цікаво, що у Центральному архіві фонограм Варшави порядок польових зошитів (брульонів) був взятий за основний принцип систематизації фономатеріалів, натомість самі валики одержували довільний інвентарний шифр, будучи ще чистими [30].

⁸ В окремі роки (1922–1934) навіть славнозвісний Берлінський фонограмархів перебував у підпорядкуванні консерваторії (Hochschule für Musik in Berlin) [33].

⁹ За документами після 1949 року назва закладу – Лабораторія народної музичної творчості [26, с. 128, виноска 1].

¹⁰ З 1944 по 1954 роки в Ленінграді працював ще один кабінет – Кабінет народної творчості при Державному науково-дослідному Інституті театру і музики, який став передвісником нинішнього Сектору фольклору Російського інституту історії мистецтв [27].

¹¹ Попередником цього кабінету був керований К. Квіткою фольклорний осередок Науково-дослідного музичного інституту при Московській консерваторії [12, с. 4]. Спершу Кабінет складався із двох відділів – музичного фольклору та “з вивчення творчості радянських композиторів” [12, с. 4], перший з яких очолив К. Квітка.

у вишій кафедрі музичної фольклористики (є інформація, що роком раніше подібна кафедра була зорганізована і в Ленінградській консерваторії [26, с. 121–122]). Засновником, ідеологом, науковим керівником і незмінним співробітником кабінету був Климент Квітка. Саме завдяки зусиллям видатного українського етномузиколога Московський кабінет невдовзі став “всесоюзним центром методичної роботи в галузі викладання народного музичного мистецтва” [4, с. 1]. Відповідно, у коло завдань цієї інституції входило не тільки обслуговування навчального процесу – наприклад, надання необхідного ілюстративного матеріалу, але й вирішення таких масштабних питань, як розробка програм, тематичних планів, навчальних курсів, посібників, хрестоматій тощо для викладання народної музичної творчості на історико-теоретичному, диригентсько-хоровому та виконавському факультетах вищих музичних навчальних закладів країни [3]. Окрім того, Кабінет, задуманий як наукова установа [12, с. 5, виноска**], мав активізувати дослідницьку роботу в Московській консерваторії, що передбачало не лише написання наукових праць, але й, насамперед, активну збирацьку діяльність [12, с. 4–5].

Дослідницький осередок, який організував К. Квітка, складався із багатьох важливих підрозділів. Це була фонотека, де зберігалися записи на різних тогочасних аудіоносіях¹², розгорнутий рукописний відділ, який містив транскрипції, наукові дослідження, експедиційні звіти, описи музичних інструментів тощо, відділ зображень, представлений колекціями фотографій народних виконавців, кресленнями інструментів і т. п. Окрім того, Кабінет мав свою бібліотеку фольклористичної літератури, у якій були призбирані збірники народних пісень, книги з музичної етнографії, у тому числі іноземними мовами, педагогічна література, довідково-бібліографічне бюро, підручний музей народних інструментів¹³ тощо [10, с. 6; 14]. Прикметно, що К. Квітка, формуючи в Кабінеті “фонди музично-етнографічних матеріалів” [14, с. 1], дбав і про наповнення звукових колекцій, і про створення повноцінних графічних фондів, основу яких становили “нотні розшифрування фонограм фонотеки” [14, с. 1].

Загалом, Кабінети народної музики Ленінградської та Московської консерваторій попри своє формальне призначення сприяли задовільненню поточних навчальних потреб при викладанні музично-фольклористичних дисциплін, уже у 20–30-х роках ХХ століття відігравали важливу роль у розвитку російських етномузикологічних студій, ставши вагомим джерельною базою для дослідників автентичної культури.

В Україні у період до Другої світової війни, наскільки відомо, з-поміж музичних вишів свій Кабінет народної творчості мала лише Київська консерваторія. У середині 1930-х років¹⁴ на її баланс була передана “колекція народних музичних інструментів та [...] невеличкий фонд спеціальної літератури” [25, с. 9], які утворили матеріальну основу Кабінету. Правда, через те, що і в довоєнний час, і в кілька наступних десятиліть повоєнного періоду ні збирацьку, ні наукову роботу працівники Кабінету

¹² Можливо, за сприятливих обставин у Кабінеті міг утворитися ще й свого роду відеоархів, оскільки ще у 1937 році К. Квітка говорив про великі можливості кінодокументації в музично-етнографічній роботі [13, с. 6].

¹³ К. Квітка наголошував, що народні інструменти із музейної колекції повинні не лише слугувати виставковим матеріалом, але й призначатися “для вивчення конструкції, для вивчення і демонстрування прийомів гри, [щоб] проводити над ними експерименти, що не порушують їхній матеріал і конструкцію” [14, с. 1].

¹⁴ Дослідники вказують 1936 рік як орієнтовну дату створення Кабінету, однак документально це на сьогодні не підтверджено [25, с. 9].

по суті не провадили, він аж до початку 1960-х років “залишався декоративним символом столичного навчального закладу” [25, с. 10].

Такий стан речей був особливо прикритим з огляду на те, що на території колишнього СРСР в 20–30-х роках ХХ століття саме Київ перебував в авангарді етномузикологічних студій, головню завдяки діяльності іншого кабінету – Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук України [16; 29]. Не викликає сумнівів, що саме ця установа, яку ще в 1922 році заснував Климент Квітка, згодом послужила для дослідника зразком при організації кабінету Московської консерваторії. Так, Кабінет ВУАН містив у собі майже всі ті внутрішні підрозділи, що були пізніше облаштовані у Кабінеті московського вишу: фоноархів, рукописні фонди мелодій (що охоплювали записи як працівників кабінету, так й інших збирачів), колекцію ілюстрацій (фотографій, малюнків, діапозитивів), виставку народних інструментів, бібліотеку української та зарубіжної музично-етнографічної літератури, а також підбірку мап зі скартографованими окремими пісенними типами [16, с. 9–10]. При цьому київський осередок суттєво відрізнявся від московського тим, що не був безпосередньо пов’язаним із педагогікою, залишаючись суто науково-дослідною установою¹⁵.

Отож те, що при Кабінеті ВУАН ще у 1920-х роках було закладено архів фонограм, стало важливою віхою в історії вітчизняної фольклористики). На жаль, саме ця сторінка діяльності Квітчиного кабінету чомусь донині не викликала особливого зацікавлення дослідників – навіть у монографії, спеціально присвяченій Кабінетові ВУАН, фоноархів згадано дуже побіжно і без жодної деталізації [29, с. 69]¹⁶. А поза тим, хоча Кабінет із його фоноколекцією і не виріс до рівня подібних європейських закладів, за зразком яких створювався [20, с. 284], він став першою вдалою спробою заснувати в Україні “науково-дослідний центр для громадження музично-етнографічних матеріалів (фонограмархів та нотоархів) та їхнього різностороннього вивчення” [24, с. 15]. Сьогодні ця колекція зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ – колишнього Інституту українського фольклору АН УРСР, до якого були передані валики Кабінету у зв’язку з його ліквідацією у 1936 році [7, с. 64].

У тісному контакті із Кабінетом ВУАН [16, с. 8] від 1929 року працював і Кабінет музичного фольклору етнографічної секції Інституту єврейської культури ВУАН [29, с. 141–146], який очолював Мойсей Береговський, свого часу керівник і Кабінету Київської консерваторії (з 1937 по 1941 рік) [25, с. 9]. Цей науковий осередок, що займався дослідженням єврейської народної музики, також прибирав свою аудіоколекцію.

Загалом, говорячи про організовану фольклористичну діяльність в Україні першої половини ХХ століття, можна зауважити, що нечисленні вітчизняні етномузикологічні наукові центри, на жаль, не змогли бодай наблизитися до тих значних результатів, яких було досягнуто в інших європейських країнах. Великою мірою це було спричинено непростими соціально-політичними умовами

¹⁵ Правда, К. Квітці нерідко доводилося надавати консультації “в справі музичної педагогії” [16, с. 15]. Певною мірою із педагогікою була пов’язана і робота з укладання систематичного (за темами) реєстру праць співробітників, яку К. Квітка вважав добрим підготовчим етапом для створення майбутнього підручника з музичної етнографії [16, с. 10].

¹⁶ Інформація про фонограмархів, яку наводить дослідниця, майже не перевищує тієї, що її подав сам К. Квітка 1930 року у статті про діяльність Кабінету ВУАН [16, с. 9].

1920–1930-х років, відтак – недостатнім державним фінансуванням і, відповідно, обмеженими технічними можливостями. Навіть найрозвинутіший з-поміж українських дослідницьких інституцій, Кабінет ВУАН, зазвичай, мав великі труднощі із придбанням якісних фонографів і валиків до них [11, с. 328, 405–407, 411, 412; 15, с. 40; 16, с. 9], що позначалося, насамперед, на збирацькій роботі [11, с. 332]. Також Кабінет вкрай потребував обладнання підручною копіювальною лабораторією для розмноження вже зрекордованих валиків. Через відсутність такої апаратури К. Квітка, дбаючи про збереженість оригінальних звукових носіїв, в окремі роки взагалі був змушений відмовитися від нотування записаних на валиках творів. Як згадував дослідник у 1925 році, “навіть удатних фонограм не використано до нотних зазначень, бо при цій роботі фонограми стираються і гублять значіння пам’ятників того, що справді звучало” [15, с. 40]. Подібна ситуація призводила до надто повільного формування транскрипційних фондів Кабінету, що, звичайно, значно ускладнювало роботу науковців.

Галичина, подібно до Східної України, у першій половині ХХ століття мала низку власних установ, які займалися дослідженнями музичного фольклору і, зазвичай, володіли більшими чи меншими за обсягом народномузичними аудіозібраннями. Найвідомішою і найстарішою за часом заснування була Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка, яка ще від початку минулого віку вийшла на передові позиції у багатьох галузях етномузикології не лише у галицькому регіоні, але й у Центральній-східній Європі.

Протягом майже півстолітнього існування Етнографічної комісії НТШ її члени зробили не одну спробу закласти на основі свого дослідницького осередку архів фонограм. Ще у 1908 році на пропозицію Лесі Українки його створенням зайнявся Філарет Колесса, на той час добре обізнаний із роботою європейських аудіосховищ [7, с. 67]. Основу звукового архіву, який розмістили у Музеї НТШ [21, с. 308], склали валики, що їх поетеса передала до наукового товариства, а також записи О. Роздольського та Ф. Колесси [7, с. 67–68]. На жаль, сьогодні збереглося доволі мало інформації про цей фоноархів, який, можливо, частково був знищений під час Першої світової війни [7, с. 68]. Водночас відомо, що це аудіозібрання, по суті, формували за принципами радше музейної колекції, аніж архіву, оскільки у процесі його укладання застосовували вибіркового принцип – у фонди потрапляли не всі валики, як це є типово для архівної комплектації, а лише “кращі” [7, с. 68, 92].

У середині 1920-х років Ф. Колесса зробив ще одну спробу заснувати при НТШ фонограмархів, перебуваючи під враженням досвіду роботи Квітчиного Кабінету ВУАН [20, с. 284]. Реалізувати цей намір на практиці, втім, також не вдалося.

Зі зміною влади у 1939 році в Галичині розпочали працювати нові культурно-освітні заклади, чия діяльність так чи інакше спрямовувалася на вивчення народної музики. Так на основі ліквідованої Етнографічної комісії НТШ було створено філіал Інституту українського фольклору Академії наук УРСР. У той час, у Львові відкрили Етнографічний музей, до фондів якого передали колекцію фонографічних валиків НТШ, що до того зберігалася у Культурно-історичному музеї товариства [8, с. 80, виноска 28; 21, с. 308]. Під час німецької окупації розпочаті до війни етномузичні дослідження продовжили у Кабінеті етнографії і фольклору Об’єднання праці українських науковців [8, с. 82–83].

Керівником Інституту українського фольклору було призначено академіка Ф. Колессу, а серед співробітників – відомих етнографів, філологів, музикантів – були й такі імениті дослідники музичного фольклору, як Станіслав Людкевич

та Осип Роздольський. Успішно провадили експедиційну роботу, опрацьовували призбирані польові матеріали, готували до видання наукові розвідки та збірники тощо [9, с. 66–71]. Заклад містив чотири основні кабінети¹⁷: музичний (музично-хоровий), етнографічний (матеріальної культури), словесний та фондів [9, с. 66; 19, с. 35–44; 22]. Найімовірніше, саме в останньому із них, завідувачем якого був О. Роздольський, зберігалися зрекоровані працівниками інституту експедиційні валики з народною музикою [8, с. 83; 9, с. 67]. Окрім того, після смерті О. Роздольського Львівський відділ інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії¹⁸ взяв на себе відповідальність за понад півтисячну приватну колекцію валиків збирача [19 с. 40]¹⁹. Ф. Колесса, добре усвідомлюючи, що “фонографічні валики, як відомо, підлягають хімічним процесам розкладу і можуть загинути”, вважав збереження цих раритетів невідкладним завданням Львівського відділення Академії наук УРСР [19, с. 41]. Певною мірою можна вважати, що при Інституті українського фольклору була зроблена третя спроба заснувати у Львові архів фонограм, яка, втім, також виявилася невдалою, оскільки у 1949 році, за кілька літ після смерті Ф. Колесси, цей заклад був ліквідований [19, с. 104].

Із встановленням радянського режиму у Львові також розпочав працювати Будинок народної творчості. У 1941 році, з початком німецької окупації, ця установа завдяки зусиллям її керівника, о. Северина Сапруна, була реформована спершу в Красвий інститут народної творчості (КІНТ), а з 1942 року – в Інститут народної творчості (ІНТ) [10, с. 449]. На відміну від Інституту фольклору, поле діяльності якого охоплювало прояви автентичного мистецтва, цей заклад був орієнтований насамперед на підтримку вторинного народного виконавства – самодіяльності. Водночас при ІНТ діяли Музичний кабінет та Кабінет етнографії і фольклору, перший з яких зокрема організовував конкурси народних музикантів, у тому числі виконавців на народних музичних інструментах [10, с. 456], а працівники другого записували народні пісні та словесний фольклор [10, с. 458]. Після війни Обласний будинок народної творчості продовжив свою діяльність, зокрема видав народномузичний збірник сумнівної наукової якості “Фольклор Вітчизняної війни” із вступною статтею Ф. Колесси [9, с. 71; 19, с. 57].

Окрім згаданих інститутів, із дослідженням народної музики у Львові пов’язані також дві навчальні кафедри Львівського університету: Кафедра музикології під проводом Альфреда Хибінського – фактична попередниця Кафедри історії музики Львівської державної консерваторії, перебазована з університету до консерваторії наприкінці 1939 року [5, с. 75] та відновлена в університеті 2011 року, і Кафедра фольклору та етнографії, створена у 1939 році і розформована 1947 року після смерті її завідувача, Ф. Колесси. Наскільки відомо, при обох цих установах Кабінетів народної творчості не було, хоча фольклористична робота все ж провадилася – ще у довоєнні роки співробітники та студенти університету виїжджали у фольклористичні експедиції [3, с. 135; 19, с. 50.], звідки привозили польові “зшитки”

¹⁷ Для позначення підрозділів інституту Ф. Колесса також використовував назви “групи” [22] та “сектори” [19, с. 35–44].

¹⁸ 1944 року Інститут було перейменовано на Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

¹⁹ “Необхідно зберегти цей справжній скарб українського музичного та словесного фольклору. Львівське відділення Академії наук УРСР вважає цю роботу своїм невідкладним завданням” [19, с. 41].

[9, с. 68] та, за свідченням Ф. Колесси, “деякі етнографічні записи й матеріали” [19, с. 50]. На жаль, точніша інформація про тодішні експедиційні здобутки – зокрема, чи були серед них сфонографовані валики – на сьогоднішній день відсутня.

Говорячи загалом про організовані етномузикологічні студії у Галичині, можна зауважити, що у перших десятиліттях ХХ століття вони були достатньо активними, особливо, в період до Першої світової війни. Саме діяльність музично-фольклористичних осередків, у першу чергу ЕК НТШ, дала змогу галицькій музичній фольклористиці не лише не відставати від західноєвропейської, але й навіть випередити її – зокрема у галузі збирання та публікування народномузичних творів [7, с. 93].

На жаль, ця організована діяльність у результаті все ж не призвела до утворення в краї постійно діючого етномузикологічного центру із архівом фонограм, попри те, що ще у той період, коли К. Квітка відзивався про фонограф не інакше, як про “дратуєчу машину”, що “незвичайно напружує й шарпає нерви” [18, с. 20], у Львові, як згадувалося вище, вже була зроблена спроба зосередити значні за обсягом аудіоматеріали у спеціально створеному архіві.

Можливими причинами того, що подібні проекти збереження аудіоносіїв не були зреалізованими, стали не лише відомі об’єктивні обставини (як-от початок Першої світової війни, польська експансія 1920–1930-х років, німецька окупація, утиски радянських владних органів тощо), але й деякі суб’єктивні чинники. Галицькі фольклористи, зосереджені головню на експедиційній та видавничій роботі, зазвичай, не до кінця усвідомлювали вартісність і самодостатність здобутих унікальних звукових документів, оскільки проблему надійної консервації зрекординованих аудіоносіїв або не порушували взагалі або ж вона перебувала на другому плані [7, с. 90–93]. Крайнім виявом “провінційної короткозорості” місцевих фольклористів стали випадки повного знищення (стесування) валиків після перенесення їхнього вмісту на папір [7, с. 90] – щоправда, ця практика була пов’язана переважно із крайнім браком валиків, потрібних для польової роботи (відомо, що до стесування валиків вдавалися і в Кабінеті ВУАН) [11, с. 406]. Загалом, усі ці причини призвели до того, що галицька етномузикологія, яка пережила справжній підйом на початку ХХ століття, на момент утворення Львівської консерваторії, на жаль, вже втратила свої передові позиції. І саме відкриття цього вищу створило сприятливі передумови для відновлення інтенсивної музично-фольклористичної діяльності і піднесення її на новий фаховий рівень.

Список використаної літератури

1. *Абрагам О.* Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій / Отто Абрагам, Еріх Моріц фон Горнбостель / [переклад з німецької Андрія Вовчака ; редакція Богдана Луканюка] // Етномузика / Упорядник Василь Коваль. – Львів, 2010. – Число 6. – С. 100–132. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 25).

2. *Асафьев Б. Е. В.* Гиппиус – фольклорист-исследователь народного музыкального творчества (Отзыв-характеристика) / Борис Асафьев // О народной музыке / Борис Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1987. – С. 217–221.

3. *Вовчак А.* На шляху до створення архіву українського фольклору / Андрій Вовчак // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2009. – Випуск 47. – С. 133–155.

4. *Гиппиус Е.* Матеріали для доклада о кафедре и кабинете музыкального фольклора М. Г. К. / Евгений Гиппиус, Климент Квитка // Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской Государственной Консерватории. – 3 с.

5. *Граб У.* Музикологія як університетська дисципліна : Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941) / Уляна Граб. – Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. – 178 с.

6. *Денисов В. Н.* О сохранении фольклорных и лингвистических архивных записей как важнейшей части культурного наследия финно-угорских народов / В. Н. Денисов. – Режим доступу: <http://fuethnic.conf.udsu.ru/files/1259325709.doc>, 06.12.2012.

7. *Довгалюк І.* Осип Роздольський : музично-етнографічний доробок / Ірина Довгалюк. – Львів : ТеРус, 2000. – 154 с.

8. *Довгалюк І.* Галицькі колекції фонографічних валиків / Ірина Довгалюк // Дев'ята конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 24–25 вересня 2010 року) : матеріали. – Львів, 2010. – С. 71–84.

9. *Довгалюк І.* Останній період у музично-етнографічній діяльності Осипа Роздольського / Ірина Довгалюк // Наукові записки Тернопільського педуніверситету. Серія: Музичне мистецтво. – Тернопіль, 1998. – № 1 (9). – С. 66–71.

10. *Довгалюк І.* Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя в Галичині у 1941–1944 роках / Ірина Довгалюк, Сергій Шнерх // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССXXXII. – С. 448–463.

11. *Залеська Р.* Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Роксоляна Залеська, Анатолій Іваницький // Записки НТШ. Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – Т. ССXXXIII. – С. 309–373.

12. Кабинет народной музыки / Подготовка И. К. Свиридовой; Московская государственная консерватория им. П. Чайковского. – Москва, 1966. – 104 с.

13. *Квитка К.* Объяснительная записка к плану фольклористических экскурсий НИМИ на 1937 год / Климент Квитка // Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской Государственной Консерватории. – 18 с.

14. *Квитка К.* Программа действий фольклорного кабинета на 1938–42 г. / Климент Квитка // Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской Государственной Консерватории. – 2 с.

15. *Квитка К.* 7 років музичної етнографії / Климент Квитка // Музыка. – 1925. – № 1. – С. 38–42. – Режим доступу: https://sites.google.com/site/zpkkvitky/КК-21_25-7Rokiv_muz_etnohrafii.pdf, 06.12.2012.

16. *Квитка К.* Кабинет Музичної Етнографії Всеукраїнської Академії Наук. Його здобутки і завдання / Климент Квитка // Побут. – 1930. – № 6–7. – С. 5–22. – Режим доступу: https://sites.google.com/site/zpkkvitky/КК-41_30-Kabinet_muz_etnohrafii.pdf, 06.12.2012.

17. *Квитка К.* Музична етнографія на Заході / Климент Квитка // Етнографічний вісник УАН. – Київ, 1925. – Кн. 1. – С. 72–76. – Режим доступу: https://sites.google.com/site/zpkkvitky/КК-18_25-Zaxid.pdf, 06.12.2012.

18. *Квітка К.* Новітня українська музична етнографія / Климент Квітка // Рідний край. – 1912. – № 15. – С. 15–20. – Режим доступу: https://sites.google.com/site/zpkkvitky/КК-04_12-Borejko.pdf, 06.12.2012.
19. *Колесса Ф.* Обнова української етнографії й фольклористика на Західних областях УРСР. Листування Ф. Колесси й М. Азадовського / Ф. М. Колесса [упорядкування, підготовка тексту, передмова, коментарі, додатки, покажчик Ірини Коваль-Фучило]. – Київ : Логос, 2011. – 239 с.
20. *Колесса Ф.* З царини української музичної етнографії / Філарет Колесса // Музикознавчі праці / Філарет Колесса. – Київ, 1970. – С. 270–286.
21. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ, 1969. – 591 с.
22. *Колесса Ф.* Радянський фольклор / Філарет Колесса // Вільна Україна. – 1941. – 13 квітня.
23. *Лобкова Г.* Задачи современной этномузыкологии и программа подготовки специалистов. – Режим доступу: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?s=22373&txtid=447>, 06.12.2012.
24. *Луканюк Б.* До історії терміна “етномузикологія” / Богдан Луканюк // Етномузика / Упорядник Богдан Луканюк. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 9–32. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 12).
25. *Мурзина О.* Київська лабораторія етномузикології та Кафедра музичної фольклористики. Передісторія / Олена Мурзина, Ірина Клименко // Київська Лабораторія етномузикології. 1992–2007 / Ірина Клименко, Олена Мурзина. – Київ, 2008. – С. 9–21. – (Проблеми етномузикології. – Вип. 3).
26. *Редькова Е.* Из истории кабинета народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1927–1976) / Евгения Редькова // Отечественная этномузыкология : история науки, методы исследования, перспективы развития : материалы Международной научной конференции, 30 сентября – 3 октября 2010 г. – Санкт-Петербург : Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – Т. 1. – С. 120–134.
27. Российский Институт Истории Искусств. Сектор фольклора. – Режим доступу: <http://www.artcenter.ru/index.php?a=sekfolk>, 06.12.2012.
28. *Штундер З.* Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879–1939) / Зеновія Штундер. – Львів : ПНДЛІМЕ “Бінар-2000”, 2005. – 636 с.
29. *Юзефчик О.* Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця ХІХ–першої третини ХХ ст. / Оксана Юзефчик. – Київ, 2004. – 200 с.
30. *Dahlig P.* Julian Pulikowski i Akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935–1939 / Piotr Dahlig // Muzyka. – 1993. – № 3–4. – С. 119–156.
31. *Koch L.-Ch.* The Berlin Phonogramm-Archiv : A treasury of sound recordings / Lars-Christian Koch, Albrecht Wiedmann, Susanne Ziegler // Acoustical science and Technology. – 2004. – Vol. 25. – No. 4. – P. 227–231.
32. *Kosicki J.* Wiejskie pieśniobranie / Janusz Kosicki // Pion. – 1938. – Nr. 45. – S. 6.
33. *Reinhard K.* The Berlin Phonogramm-Archiv / Kurt Reinhard // Indiana University. – Bloomington, 1962. – Vol. V. – № 2. – Summer. Цит. за: <https://scholarworks>.

iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/909/Archivist_5_2_reinhard.pdf?sequence=1.
– Берлінський фонограммархив. – Режим доступу: http://ru.wikipedia.org/wiki/Берлінський_фонограммархив, 06.12.2012.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

OF PHONOGRAMM-ARCHIVES OF FOLK MUSIC

Lina DOBRIANS'KA

*The Scientific Laboratory of Music Ethnology,
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy
5, Nyzhankivsky str., room 53, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lina.dobrianska@gmail.com*

The rapid development of music folklore studies in the twentieth century was caused by epochal invention of sound recording technology as well as moving to well-organized research ethnomusicological centers. Most of them were maintaining sound recording archives. The history of founding important research centers in Europe, Ukraine, and Galicia is outlined in the article including departments at High music schools.

Key words: department of folk music, fonogramm archive, high music school, Filaret Kolessa, Klyment Kvitka.

К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ФОНОГРАММАРХИВОВ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Лина ДОБРЯНСКА

*Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнологии,
Львовская национальная музыкальная академия имени Микола Лысенко,
ул. О. Ныжанковского, 5, комн. 53, м. Львов, Украина, 79000,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lina.dobrianska@gmail.com*

Стремительному развитию музыкально-фольклористических исследований в XX веке в большой мере поспособствовало не только эпохальное изобретение звукозаписывающей техники, но и переход к организованным формам работы путём создания различных исследовательских этномузыкологических очагов, в большинстве включающих в себя и архивы фонограмм. В сообщении представлена история возникновения наиболее важных научных центров Европы, Украины и Галичины, в том числе и созданных при высших учебных музыкальных заведениях.

Ключевые слова: кабинет народной музыки, фонограммархив, консерватория, Филарет Колесса, Климент Квитка.

УДК: 784.4:801.8(477) Рубець О.

ДО СУПЕРЕЧОК НАВКОЛО МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА РУБЦЯ*

Богдан ЛУКАНЮК

*Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, м. Львів, Україна, 79000,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net*

Оскільки питання джерельної достовірності музично-етнографічної спадщини О. Рубця залишилося нез'ясованим до кінця, у статті зроблено спробу розв'язати цю складну текстологічну проблему в світлі специфічних особливостей тогочасної епохи в історії української фольклористики.

Ключові слова: історія фольклористики, етномузикознавча текстологія, Олександр Рубець.

Олександр Рубець¹ був видним представником того напрямку в історії українського культурно-політичного руху, який умовно можна назвати за суттю “автономістським” чи більш знаково “малоросійським”. Належала до нього головно творча інтелігенція, що якоюсь мірою усвідомлювала своє етнічне походження, ба навіть вирізнялася не раз своєрідним патріотизмом, всіляко підкреслюваним як у побуті, так і в мистецтві, однак не бачила себе окремою нацією, а лишень особливою складовою “єдиної та неподільної Русі”. Цей рух на відміну від “самостійницького” чи власне “українського” (в урядових імперських ідеологемах – “сепаратистського” чи “мазепинського”), викликав співчуття, а інколи й шире захоплення в російських культурних колах, яке знайшло своє відбиття в моді на “малоросійщину” в літературі, малярстві, хореографії, музиці тощо (подібно як багато в чому схожій моді на “кресовість” у польській культурі XIX століття).

Роздвоєність культурно-політичної орієнтації тодішнього освіченого українства в оригінальний спосіб позначилася на вітчизняній музичній фольклористиці, що також поділилася на два взаємопоборювані угруповання. Основне питання, що сіяло розбрат, зводилося до трактування ладової специфіки традиційної народної пісенності. Перші добачали в ній предковичний панруський діатонізм, другі ж – новітню хроматику, яку принесли західноєвропейські впливи. При тому обидві

* До сторіччя смерті О. Рубця (1837 – 1913). Викладені нижче текстологічні оцінки не мають на меті знеславити фольклориста, діяльність якого заслуговує глибокої поваги. Узагалі в зв'язку з критикою праць видатних особистостей варто пам'ятати слова Климента Квітки, сказані про Петра Сокальського після заперечення його теорії історичного пріоритету ангемітоніки (Квітка К. Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського / Климент Квітка // Етнографічний вісник УАН. – 1928. – Кн. 6. – С. 83–84).

¹ Біографічну довідку про О. Рубця див. у додатку до цієї статті.

сторони звинувачували себе навзаєм у тенденційній фальсифікації записуваних нотами народнопісенних мелодій – їх зумисній діатонізації або, навпаки, хроматизації.

На зламі 60–70 років позаминулого століття в центрі суперечок опинився О. Рубець, який у своїх публікаціях, на думку його опонентів, “не жахався часами змінювати самі мелодії, щоб уникнути уводячого тону в мінорній гамі, як се водиться у велико-руських піснях”² [11, с. 257]. Прямих доказів того не подавалося жодних, окрім загальних виразів самого О. Рубця в замітці, надрукованій у газеті “Музичний сезон”, де стверджувалося, що “всі майже малоросійські пісні основані не на нашій гамі, а на церковних ладах”³ [32, № 2, с. 1].

Далеко не всі були настільки категоричні в своїх судженнях про фольклористичний доробок О. Рубця й дошукувалися пояснення переважному діатонізмові його записів. Так, Петро Сокальський висловив здогад про залежність ладової окраски українських народних мелодій від їхнього географічного походження: нібито на Правобережжі вони головно хроматичні, на Лівобережжі ж, звідки виводяться Рубцеві зібрання, діатонічні [36, с. 160]. Натомість Климент Квітка допускав таку можливість, що О. Рубець, “коли йому траплялася мелодія з ввідним тоном, не змінював цього ввідного тону, а просто не вмщував такої мелодії в збірник, бо ввідний тон надавав мелодії ‘польський’ (тобто західно-європейський) характер” [8, с. 14], на погляд збирача, чужий істинній природі традиційної панруської й, отже, української (малоруської) пісні. Узагалі К. Квітка, схоже, цілком довіряв збірникам О. Рубця та не раз покликався на вміщені там записи; також беззастережно покладаються на них у своїх дослідженнях сучасні етномузикознавці (Володимир Гошовський, Олександр Правдюк, Софія Грица, Анатолій Іваницький та ін.).

Отже, питання достовірності музично-етнографічної спадщини О. Рубця залишилося нез’ясованим до кінця, і попри існуючі підозри її використовували та й далі все ще використовують в науково-дослідницькій, хрестоматійно-антологічній, педагогічній і т. п. літературі як повноцінний матеріал, викликаючи водночас у частини вдумливої публіки мимовільні сумніви у правоті стверджуваних на його підставі ідей. І сумніви ці є зовсім небезпідставними.

Поряд з відзначенням видатної історичної ролі музично-етнографічної спадщини О. Рубця [34, с. 7–8; 30, с. 113–116] у фольклористичній літературі достаньо мотивовано оспоровалася автентичність його зібрань. Так, Борис Штейнпресс у передмові до перевидання збірки Михайла Максимовича й Александра Аляб’єва [24] вказував, що з семи пісень, які в цій збірці виступають аналогами Рубцевих публікацій, “повністю збігаються з Аляб’євськими зразками і за мелодією, і за словами <...> дві пісні: весільна ‘Ой летять галочки’, записана в Чернігівському повіті (в О. Рубця [31, № 51], в А. Аляб’єва [24, № 5]) і чумацька ‘Та іде чумак

² Це ж, хоч і в дещо відмінних виразах, писав Ф. Колесса ще за життя О. Рубця [10, с. 18].

³ Те ж він повторив буквально в наступній частині своєї статті: “Малоросійські пісні, як ми бачимо з наведених прикладів (що складають однак тільки дуже малу частку зібраного мною матеріалу, який я маю намір у скорому часі видати у вигляді збірника), всі майже основані на церковних ладах; при тому вони повні інтересу, і ми будемо раді довести людям, які судять про них на підставі збірників Єдлічки, Карпенка й ін., що вони не монотонні, не схожі одна на одну, не всі танцювально-польського характеру, не всі тужливо-нудотні, а є серед них самобутні, сповнені принади й оригінальності зворотів” [32, № 3, с. 4]. Тому вважати зазначений Рубцевий постулат про діатонізм української народної пісні „випадковим висловлюванням” [30, с. 115] неправомірно.

та дорогою’, записана в Ніжинському повіті (в О. Рубця [31, № 114] на три чвертки, а в А. Аляб’єва [24, № 25] на три вісімки). Утім, можливо, що О. Рубець, всупереч посиланням на запис пісень у певних повітах, запозичив обидві мелодії в А. Аляб’єва”. Адже “встановлено, що в ‘Збірнику російських народних пісень’ [О. Рубця] (вип. 1, СПб., 1875) частина пісень передрукована з раніше опублікованих збірників інших авторів без зазначення джерел; посилання на місця записів у ряді випадків не відповідають дійсності” [38, с. 131].

Важко не погодитися з цими спостереженнями, оскільки вони підтверджуються численними прикладами таких же безперечних запозичень, до яких вдався О. Рубець, укладаючи свої українські збірники. Про це свідчать не тільки явні збіги в мелодиці, але й відтворення дрібних деталей виконання, що їх абсолютно неспроможні передати так само на письмі різні транскриптори, як скажімо, форшлагги та відміни в наступній гайвці (особливо ж у 9 такті з різноспрямованими штилями), де О. Рубець дозволив собі додати ще кілька ноток у 7–8 та 11–12 тактах, а також помінати (свідомо чи помилково) місце початкового знаку повторення⁴:

1

а) *Andante*

Ой в пе_ре_пел_ки да го_лів_ ка бо_лить, Тут бу_ла, тут да го_лів_ ка бо_лить.

б) *Умеренно*

Ой в пе_ре_пел_ки да го_лів_ ка бо_лить. Тут бу_ла, тут пе_ре_пе_лоч_ка, Тут бу_ла, тут не_ве_ли_чеч_ка. пе_ре_пе_лоч_ка, Тут бу_ла, тут не_ве_ли_чень_ка.

А переконує в тому близька відміна цього ж наспіву, яка репрезентує, безумовно, і зовсім інше виконання, і відповідно окремий, сповна самостійний запис⁵ [14, № 9]:

⁴ Задля зручності порівняння обидва записи викладені у вигляді дворядкової “партитури”, де зверху (а) цитується оригінал [37, с. 64, № 10], а знизу (б) – його репродукція [31, № 26].

⁵ Пор. також передрук [31, № 140] з оригіналом [25, № 24] та незалежним записом [13, № 19].



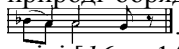
2

Andante
mp

Ой у пе_ре_пел_ки да го_лів_ка бо_лить.

Тут бу_ла, тут пе_ре_пе_лоч_ка,

Тут бу_ла, тут си_зо_кри_ла_я.

З педагогічної практики добре відомо, що списування видає передусім цілковита тотожність помилок в учнівських роботах. Подібно плагіат викриває точне відтворення в репродукції похибок оригіналу. Отож ритмічний малюнок розспіву в другому такті мелодії гаївки “Галка” із збірок П. Чубинського [37, с. 72, № 14] й О. Рубця [31, № 23] однаково творять дві шістнадцятки та вісімка: , а має бути навпаки – вісімка та дві шістнадцятки:  (аналогічно усім наступним таким же розспівам), що й підтверджує власна публікація М. Лисенка⁶ [14, № 10]. Також передостання силабохрона купальської пісні в тому ж таки зібранні П. Чубинського представлена нотуою *a'* [37, с. 213, № 82], наслідком чого витворився абсолютно чужий природі обрядового фольклору сентиментально-романтичний зворот “зітхання”: . Його механічно і скопіював О. Рубець [31, № 48], у М. Лисенка ж двічі [16, с. 14, № 2; 17, с. 65] на цьому місці наявне повторення основної ладової опори (*b'-a'-g'-g'*)⁷, яке акцентує її заключне утвердження, притаманне практично всім автентичним версіям даного твору⁸. Через явний недогляд у гаївці “Шум”, видрукованій у зібранні [37, с. 50, № 6], чомусь випав початок мелодії, що відповідав окремо виписаним словам: “Ой нумо, нумо, в зеленого Шума. А в нашого Шума зелена шуба”. У О. Рубця його також немає [31, № 28], зате автор оригінального запису, ясна річ, відновив цей пропуск у своїй обробці [14, № 11].

Поза тим достеменно відомо, що п'ять пісень О. Рубець “живцем” узяв з додатку до статті Александра Серова [35], якому для пробного опрацювання їх надав Опанас Маркевич – чоловік письменниці Марка Вовчка⁹.

⁶ Як відомо, записи мелодій обрядових пісень (зимових, весняних, літніх, а також весільних) для зібрань П. Чубинського здійснив М. Лисенко 1861 року. Факсимільну відбитку двох їхніх оригіналів, зокрема прикладу 1⁶, див. [18, друга вклейка між с. 6–7].

⁷ У шкільній збірці М. Лисенко транспонував мелодію на тон вище, в хоровій обробці – на півтора тона.

⁸ Текстологічному аналізу заключних нот указаної купальської пісні в публікаціях П. Чубинського, О. Рубця та М. Лисенка присвячена друга половина розвідки К. Квітки [7, с. 58–63], який схилився до думки, що “в хорових обробках, виданих з чисто практичною метою, Лисенко міг стосовно даного наспіву відступити від правила, що його він, напевно, дотримувався в інших випадках, – залишати оригінал наспіву хоч би в одному голосі хорової обробки” (цит. за авторським машинописом К. Квітки, що зберігається в Кабінеті народної музики Московської консерваторії). З таким припущенням неможливо погодитися, адже не М. Лисенко в своїх практичних виданнях, а якраз О. Рубець і в обробках, і в нібито виключно фольклористичній публікації дозволяв собі поправляти народні мелодії на власний смак і розсуд, про що йтиметься згодом.

⁹ А саме [31, № 1, 60, 82, 130 і 208; пор.: 33, № 55–60].

Отже, сам факт запозичування О. Рубцем чужих нотних записів народнопісенного фольклору без жодних вказівок на їхніх авторів можна вважати доведеним. Масштаби цих запозичень показує наступний реєстр установлених відповідностей¹⁰:

I	II	III	IV	I	II	III	IV
1.	1	60	35, № 6	34.	71	32	25, № 23
2.	2	2	25, № 7	35.	73		27, № 35
3.	4		25, № 6	36.	74		25, № 19
4.	7	22	25, № 12	37.	77		29, № 59
5.	12		27, № 47	38.	78	10	29, № 19
6.	16		29, № 47	39.	79	44	25, № 25
7.	22		37, с. 33	40.	84	87	29, № 53
8.	23		37, с. 72	41.	88		29, № 10
9.	24		37, с. 89	42.	90	51	12, № 12
10.	25		37, с. 57	43.	94		29, № 22
11.	26		37, с. 64	44.	97		29, № 5
12.	27		37, с. 47	45.	98	38	27, № 39
13.	28		37, с. 50	46.	106		29, № 13
14.	29		37, с. 42	47.	108		29, № 1
15.	30		37, с. 113	48.	109		26, № 6
16.	31		37, с. 111	49.	110	85	5, № 40
17.	32		37, с. 133	50.	111		27, № 43
18.	33		37, с. 58	51.	114		24, № 25
19.	37		25, № 8	52.	115		4, № 4
20.	43		37, с. 480	53.	117		29, № 24
21.	44		37, с. 481	54.	123	34	29, № 4
22.	45		37, с. 459	55.	124	78	5, № 18
23.	46		37, с. 100	56.	126		29, № 8
24.	48		37, с. 213	57.	127	46	5, № 9
25.	51		24, № 5	58.	129	53	27, № 19
26.	53		6, № 45	59.	134	59	35, № 5
27.	58		25, № 16	60.	135		29, № 28
28.	60	55	35, № 1	61.	136	70	29, № 6
29.	63		25, № 11	62.	137		29, № 36
30.	64		27, № 34	63.	140	21	25, № 24
31.	67	18	26, № 1	64.	141	4	26, № 7
32.	68		27, № 33-б	65.	144		29, № 26
33.	69	71	27, № 33-а	66.	145		39, № 8

¹⁰ Умовні позначення: стовпець **I** – лічильник (номер за порядком), **II** – номер у збірці [31], **III** – номер у збірці [33], **IV** – джерела запозичень (див. список використаної літератури в кінці статті).

I	II	III	IV	I	II	III	IV
67.	147	14	29, № 23	85.	169		25, № 9
68.	148		29, № 34	86.	181		29, № 51
69.	149		25, № 20	87.	183		29, № 57
70.	150		29, № 45	88.	187		6, № 13
71.	152		4, № 13	89.	190	57	35, № 3
72.	153		4, № 16	90.	192	100	12, № 23
73.	154		4, № 17	91.	193	45	27, № 37-б
74.	155	30	29, № 16	92.	194		29, № 25
75.	156		27, № 14	93.	195	20	29, № 32
76.	157		29, № 37	94.	196		27, № 37-а
77.	158	24	27, № 2	95.	197		6, № 36
78.	159		27, № 11	96.	198		25, № 12
79.	160		27, № 42	97.	199	23	6, № 15
80.	161		25, № 14	98.	204		29, № 44
81.	162	40	25, № 1	99.	206	97	12, № 18
82.	163	68	25, № 18	100.	208	58	35, № 4
83.	166		25, № 2	101.	209		29, № 29
84.	168	76	25, № 17	102.	214		(4, № 21)

Наведений реєстр, можливо, неповний¹¹, а можливо, деякі з зазначених збіжностей, особливо з більш-менш значними розходженнями, властиво не були запозичені, а такі записані самим О. Рубцем чи передані йому здебільшого невідомими кореспондентами. До таких імовірно належать записи з голосу Марка Вовчка, від якої частину народних пісень він мусив отримати в рукопису, що засвідчує тотожність колискової мелодії в транскрипції Едуарда Мертке [4, № 21] та опублікованої О. Рубцем серед матеріалів його центрально-української експедиції 1869 року¹² [32; 31, № 214], натомість ще якусь частину повинен би занотувати він сам безпосередньо від письменниці, бо, скажімо, наявні три різні видання одного й того ж твору, безумовно, в її виконанні ніяк не дасться витлумачити запозиченням – надто вже вони індивідуальні за своїми трактуваннями цілої низки проблемних місць (передовсім стосовно рубатної мелоритміки) [27, № 17; 31, № 168; 4, № 3]¹³:

¹¹ На жаль, мені були недоступні всі видання українських народних пісень, що побачили світ по 1872 рік включно.

¹² Пор. також [9, № 207–211].

¹³ У транскрипції Едуарда Мертке (версія *в*) перші два мелорядки, повторені у версіях *а* (А. Маркевича) та *б* (О. Рубця), є виписаними двічі через початкові відміни як у ритміці, так і меліці, у зв'язку з чим другий мелорядок у цьому прикладі подно окремо поза “партитурними” зіставленнями (на нотному стані, відділеному подвійними скісними рисками).

3

Не дуже швидко

а) Да вже тре_тій ве_чір як я дів_чи_ну ба_чив,
Хо_жу ко_ло ха_ти, і_ї не ви_да_ти.

Не швидко

б) Та вже тре_тій ве_чір як я дів_чи_ну ба_чив;
Хо_жу ко_ло ха_ти, і_ї не ви_да_ти.

Помірно

в) Та вже тре_тій ве_чір як дів_чи_ну ба_чив, Хо_
жу ко_ло ха_ти, і_ї не ви_да_ти.

Вий_ди, вий_ди, дів_чи_но!
Вий_ди, вий_ди, сер_де_ня!

Вий_ди, вий_ди, дів_чи_но!
Вий_ди, вий_ди, сер_де_ня!

росо гіт.

Вий_ди, вий_ди, дів_чи_но!

По_радь мо_є сер_це, риб_чи_но.
Дів_чи_нонь_ка ми_ла ти мо_я.

По_радь мо_є сер_це, риб_чи_но.
Дів_чи_нонь_ка ми_ла_я мо_я.

a tempo

По_радь мо_є сер_це, риб_чи_но.

Напевно, збірники О. Рубця приховують ще не одну історико-текстологічну загадку, що чекає свого з'ясування. А проте й установлені точно або з тією чи іншою ймовірністю наявні в них запозичення після їхнього зіставлення з оригіналами¹⁴ дозволяють дійти таких значущих висновків:

1) переважна більшість записів, уміщених у збірниках О. Рубця [31; 33], має безумовно вторинний характер, оскільки почерпнуті вони з опосередкованих джерел – як друкованих, так і, ймовірно, рукописних;

2) залучені записи при тому рідко відтворювалися буквально¹⁵, як правило, вони редагувалися тією чи іншою мірою¹⁶ – не тільки транспонувалися¹⁷, перетактовувалися¹⁸, змінювали величини одиниць числення¹⁹, темпи²⁰, одержували додаткові або, навпаки, утрачали відміни, фермати, мелізми, розспіви, павзи й інші позначки особливостей виконання²¹, але й модифікувалися місцями ритмічно²², мелічно²³ і навіть формально²⁴, перероблялися на багатоголосся дописуванням нижньотерцевих втор²⁵, а також з явним умислом діатонізувалися задля скасування в “мінорі” підвищених ввідних ступенів до основних чи квінтових ладових опор²⁶;

3) орієнтовні місця походження записів на рівні повітів або тільки губерній хоча й старанно указані біля кожного з них²⁷, усе ж довіряти цим вказівкам ніяк не можна, бо там, де в оригіналі не було географічної паспортизації, О. Рубець її просто дописував²⁸, а чітко зазначену він переважно дозволяв собі міняти на іншу, не раз досить віддалену місцевість²⁹.

¹⁴ За браком місця тут немає змоги розглянути їх бодай вибірково. Сподіваюся, зацікавлений читач цілком у стані зробити це самотужки, керуючись вказівками поданого реєстру передруків та їхніх першоджерел.

¹⁵ Пор. з оригіналами [31, № 24, 25, 33, 46, 51, 53, 163, 199, 208].

¹⁶ При тому не враховуються явні помилки друку чи переписування, коли, скажімо, замість оригінальної ноти стоїть сусідня їй чи на відстані терції, замість вісімки – чвертка, або двох шістнадцяток – дві вісімки тощо.

¹⁷ Пор. з оригіналами [31, № 2, 4, 12, 16, 37, 63, 64, 67, 71, 73, 74, 77, 84, 88, 94, 97, 98, 106, 108, 111, 117, 123, 126, 127, 129, 135, 136, 137, 140, 144, 147, 150, 155, 156, 159, 160, 161, 169, 181, 183, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 204, 206, 209].

¹⁸ Пор. з оригіналами [31, № 2, 22, 29, 30, 31, 157, 187, 192].

¹⁹ Пор. з оригіналами [31, № 114, 159, 160, 187].

²⁰ Пор. з оригіналами [31, № 2, 4, 12, 90].

²¹ Пор. з оригіналами [31, № 12, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 43, 44, 48, 58, 64, 67, 71, 79, 108, 110, 124, 126, 134, 141, 144, 148, 159, 192, 198, 204, 209].

²² Пор. з оригіналами [31, № 1, 4, 7, 16, 22, 30, 37, 43, 58, 67, 78, 98, 106, 109, 110, 124, 136, 137, 149, 150, 156, 157, 160, 162, 169, 183, 192, 197, 198, 204, 209].

²³ Пор. з оригіналами [31, № 7, 32, 68, 69, 77, 94, 111, 127, 140, 155, 156, 187, 192, 193, 194, 196, 204].

²⁴ Пор. з оригіналами [31, № 43, 45, 68, 69, 169].

²⁵ Пор. з оригіналами [31, № 23, 123]. При тому варто хіба нагадати, що в традиційному українському народному багатоголоссі второю є, як правило, верхній голос – надголосок.

²⁶ Пор. з оригіналами [31, № 2, 4, 7, 12, 16, 29, 30, 31, 32, 60, 73, 74, 77, 78, 94, 97, 98, 106, 108, 110, 111, 127, 134, 140, 144, 155, 156, 158, 159, 162, 166, 181, 193, 194, 195, 196, 197, 206].

²⁷ Без географічної паспортизації виявився лишень один запис [31, № 134].

²⁸ Так, добре відомо, що свої опубліковані записи Олександр Потебня здійснивав у Харкові та Ромні [28, с. 637], О. Рубець же, запозичивши їх, майже всі приписав до Чернігівської губернії.

²⁹ Наприклад, за А. Серовим, опрацьована ним весняна пісня “Ой там на моріжку” походить з “хутора Петрушівка, Борзенського повіту” [36, № 6], натомість О. Рубець, умістивши цю ж пісню в своєму збірнику [31, № 1], вважав за можливе переписати її в Конотопському повіті на тій же Чернігівщині. Танцювальна пісня “І лед тріщить” у його газетній замітці була паспортизована Харківською губернією, а в збірці [31, № 52] виявилася вже зі Стародубського повіту; так само колискова мелодія з початково Глухівського повіту потім перемістилася в Борзенський.

Цікаво, що у своїх збірках О. Рубець редагував (часом навіть значно) власні записи, обнародовані ним відразу після експедиційної поїздки в Україну [32]. Ось так, для прикладу, він виклав мелодію народної пісні “Чом соловей” спершу в указаній газетній замітці, а потім у збірнику [31, № 93]:

4

а) Не скоро и капризно

Чом со_ ло_ вей та не ше_ бе_ че?

б) Не скоро

Чом со_ ло_ вей та не ше_ бе_ че?

Го_ ло_ су не_ ма_ є. Чом бур_ ла_ ка

Го_ ло_ су не_ ма_ є. Чом бур_ ла_ ка

та не же_ нит_ ця? Бог_ до_ лі_ не да_ є.

та не же_ нит_ ця? Бог_ до_ лі_ не да_ є.

Як видно, в кінці четвертого такту збирач поміняв ноту b' на g' , а заодно дві вісімки на пунктовану вісімку з шістнадцяткою, в дев'ятому такті додав фермату та змінив розмір двох останніх тактів, чим, можливо, виправив друкарські похибки, допущені в першій публікації. Проте в наступній з'явилися, в свою чергу, нові помилки – тридцятьдвійкові тріолі (мали би бути шістнадцяткові) у восьмому й одинадцятому тактах, а на початку другого мелорядка (від слів: “Чом бурлака...”) чверткові силабохрони незрозуміло чому перетворилися на вісімкові³⁰. У підсумку й без того незугарно записана коломийкова форма геть чисто затратила притаманні їй типові обриси.

Такі й інші (зазначені вище) переінакшування, звісна річ, позбавляють публікації О. Рубця всякої вірогідності, оскільки немає і бути не може жодної впевненості,

³⁰ Такі ж зміни мелоритмічних малюнків порівняно з первісною публікацією мають місце в збірнику [31, № 39, 57, 103]. Там само в № 35 всі тривалості вдвічі зменшені, а в № 52, навпаки, збільшені вдвічі. У № 172 друга з ряду нота сі-бекар помилково надрукована чверткою (повинна бути вісімка); № 103 перенесений з бурлацьких у чумацькі. Радикально був перероблений ритмічний малюнок № 50 (русальна “Ой зав'ю вінки”).

що й ті записи, оригінали яких залишаються невідомими, не підправлялися під його особисті смаки і погляди на сутність української народної пісенності взагалі та зокрема на її певний зразок. Як однозначно вказують наведені докази, Рубцевій фольклористичній спадщині бракує належної надійності й вона повинна бути вилучена з основного фонду писемних джерел музично-етнографічної інформації³¹. Тож можна лише поспівчувати дослідникам, які нічого не підозрюючи, довірилися авторитетному музикантові та на підставі його фіктивних матеріалів мимоволі дійшли хибних висновків. Утім це аж ніяк не означає, що публікації О. Рубця не мають жодної цінності поза історичною; частина з них, особливо неповторно своєрідні його власні чи кореспондентські записи³², здатні служити відправним моментом для спеціальних порівняльних студій, тільки ставитися до таких записів потрібно якомога обережніше та використовувати їх виключно після ґрунтовної текстологічної експертизи на ймовірність, а найкраще – після зіставлення з оригіналами (звісно, якщо вони відомі).

На тому можна би поставити крапку, якби отриманий загалом негативний висновок не викликав цілком природне здивування: навіщо видатний суспільний діяч, педагог з великої букви і відданий слуга Її Величності Музики, якій присвятився сповна – аж до жахливого каліцтва, свідомо й систематично вдавався до настільки вже недостойних з нинішнього погляду вчинків – привласнення чужих доробків та їх перекручування? Чи ж би винятково з благородних патріотичних поривів, подібно раннім романтикам, що завзято підробляли рідні “старожитності”, аби ще більше облагородити свій народ на зло сусідам?

Тенденційна діатонізація наспівів, послідовно практикована О. Рубцем, свідчить на користь саме такого розуміння його інтенцій: своїми збірниками він явно хотів довести світові, що майже вся малоруська щиронародна творчість основана на церковних ладах і вимагає натуральної гармонізації, а значить, у цьому аспекті нічим не різниться від єдинородного великоруського фольклору. Подібний підхід знайшов собі признание та гарячу підтримку в російських музичних колах – як у пресі, так і в творчості провідних композиторів³³, однак був гостро розкритикований М. Лисенком, який, визнаючи ідею спільності коренів велико- та малоруської народних пісень (й у той спосіб знімаючи з себе можливі звинувачення в прозахідних ухилах), наполягав на виразній характерності для останньої хроматизму, набутого в процесі її європеїзації, і відповідно на необхідності цілковито відмінного за стилем гармонічного осмислення українського фольклорного мелосу [15, с. 359–366].

Подальший хід історії фактично підтвердив правоту основоположника української композиторської школи та музичної фольклористики: нині вже ніхто не сумнівається в наявності хроматизмів у “малоруському” традиційному фольклорі та їхньому головно західноєвропейському походженні. Хоча було б хіба не зовсім справедливо винуватити прихильників теорії повного діатонізму в голій тенденційності, зумовленій виключно культурно-політичними упередженнями та позбавленій будь-яких суто етномузичних підстав. Як відомо, добре вишколений

³¹ Проект такого фонду див. [21].

³² Як знаменита мелодія “Благослови, мати” [31, № 10], яка обійшла всі можливі хрестоматії та яку поставив на чолі свого другого вінка “Веснянок” М. Лисенко, дарма що переконливих відмін її не знайдено понині.

³³ Згідно з даними покажчика [2, с. 199] російські композитори запозичили з Рубцевих публікацій для опрацювання понад двадцять українських народних мелодій.

академічний музикант, передовсім співак або виконавець на інструменті без фіксованого темперованого строю, старається під час виконання музичного твору якомога завищувати чи, навпаки, занижувати півтонові хроматичні тяжіння, щоб надати інтонуванню більшої виразності (“випуклості”). Коли такому музикантові доводиться чути в подібних місцях не настільки яскраво виражену інтонацію (не конче т. зв. нейтральну, але хоч би якоюсь мірою наближену до неї), він схильний сприймати її як неточний (“фальшивий”) тон. Через те кілька транскрипторів здатні оцінювати один і той же звук по-різному, в різних категоріях³⁴. У наведеному вище прикладі 3 передостанній звук у повторюваному мелорядку (зі словами “*бачив*” і “*видати*”) Андрій Маркевич почув як високий ввідний тон (версія *a*), натомість як натуральний його сприйняв не тільки Санкт-Петербурзький сольфеджист О. Рубець (версія *b*), а й німецький композитор Едуард Мертке (версія *в*), якого хіба неможливо осудити за “малоросійську тенденційність”³⁵. З того випливає, що діатонічне бачення українського народного мелосу все ж мало деякі психологічні підстави, проте воно було явно гіперболізоване, врешті піднесене в абсолют і заполітизоване на догоду певним суспільним настроям³⁶.

Цим значною мірою пояснюються дії О. Рубця, який взяв на себе місію представити істинне лице української народної пісні в очищеному від нібито стороннього нальоту вигляді та довести людям, які судять про неї за збірниками, зараженими хроматизмом, хибність їхніх уявлень, а заодно дати урок заблуканим душам на прикладах, узятих із цих же збірників та добре відомих читаючій публіці. Рубцеві фольклористичні праці були не просто черговим виданням музично-етнографічних матеріалів, а своєрідним музичним маніфестом нового напрямку в мистецькому та науковому освоєнні покладів споконвічної народної творчості. Звідси – алюзії до пробних опрацювань українських народних пісень А. Серова в третьому випуску збірника обробок О. Рубця і взята з тих же опрацювань мелодія веснянки за перший номер антології [31], а також революційна переміна в методологічному підході до жанрової класифікації вокального фольклору, що відбила важливий здвиг суспільної свідомості в оцінці його ціннісних властивостей: почесне чільне місце, що раніше відводилося “поважній” народній пісні передовсім з історичною тематикою (як у збірниках А. Маркевича, М. Лисенка й ін.), відтепер зайняла обрядова творчість.

Виступ О. Рубця не залишився непоміченим, знайшовши собі як прихильників, так і супротивників, у зв’язку з чим не може не дивувати з позицій сьогодення, що ніхто з тих, чиї записи він використав без жодних посилань, не висловив йому публічно своїх справедливих претензій. Прецінь серед скривджених опинилися не пересічні збирачі-аматори, що були б раді прислужитися знаменитості, а видатні

³⁴ Про це див. також [20].

³⁵ Пор. також показові в цьому плані транскрипції весільної пісні, виконані одночасно з її фонографічного запису етномузикознавцями Александром Лістопадовим, Євгенією Ліньовою, композиторами Сергеем Танєєвим та Александром Гречаніновим ([19] або ж у зручнішій для порівняння редакції [1, с. 131, № 45]).

³⁶ Варто тут згадати, що саме від кінця 50 років XIX століття в російській музиці “Могуча кучка” повела типово романтичну боротьбу з космополітичною “італійщиною” на всіх фронтах, протиставляючи їй засадничо відмінні національні цінності, оперті головно на традиційній народній творчості. Участь у цій боротьбі брала на свій лад також українська композиторська діаспора в обох тодішніх столицях Росії.

особистості, які займали помітні позиції в тогочасному суспільстві – не тільки українському, але й російському. Напевно, тоді сповідувалися інші погляди на авторство етнографічних зібрань, на які не поширювалися права (навіть звичаєві), загально визнані за художньою творчістю³⁷. Так, М. Лисенко, опрацювавши для хору унікальну веснянку “Благослови, мати” із збірника [31, № 10], не вважав за потрібне вказати її друковане джерело. Відповідно й О. Рубець за мірками своєї епохи, мабуть, нічого не вчинив вартого бодай морального осуду, і тому на явні збіжності між його публікаціями та вже виданими матеріалами ніхто не звертав спеціальної уваги. Крім того, в ті часи сповна ще не усвідомлювалася кардинальна відмінність між писемною та усною музиками, а надто варіантна природа фольклорного твору й обов’язкова розбіжність фіксації його однократного виконання різними записувачами; радше панувало наївне переконання, ніби кожна народна пісня, подібно мелодії композитора, незалежно від конкретних обставин свого озвучення має виглядати на письмі завжди однаково, ба навіть у найдрібніших деталях. А тому мало не кожен тогочасний збирач будь-які відхилення від власного її трактування ладен був розглядати як недоладності чи то співу, чи то запису.

Очевидно, подібні погляди певною мірою поділяв О. Рубець і це спонукувало його вдаватися до більш чи менш значного редагування запозичуваних записів, керуючись своїми особистими фольклорними знаннями. Не випадково ж деякі його виправлення знаходять собі документальне підтвердження в існуючих версіях, як скажімо, у вище наведеному прикладі 1^a, де знак повторення виявляється зміщеним на початок мелодії в точній відповідності до іншого запису М. Лисенка (див. приклад 2). Узагалі складається враження, що в доступних друках О. Рубець вишукував і відбирав наспіви, які були у нього “на слуху” або й, можливо, входили в його персональний репертуар, винесений почасти з сімейного музикування, а почасти засвоєний під час життєвих мандрівок. На те вказує, либонь, географія збірника [31], що виглядає, на перший погляд, довільно вдуманого для годиться, а насправді значною мірою узгоджується з місцями більш-менш постійного перебування фольклориста. Це насамперед рідні для сімейства Рубців терени Чернігівщини та Харківщини, а також нинішньої Черкащини, куди 1852 року службово перевели його батька. Можливо, деякі “чорноморські” пісні в збірнику [31, № 58, 70, 84] пов’язані з експедицією збирача на Кубань 1868 року.

Свій фольклорний репертуар О. Рубець ледве чи перейняв напряду з уст справжніх носіїв народної творчості – селян. У період його збирацької активності (орієнтовно до 1875 року) основними її речниками виступали представники освічених верств, для яких рідна безписемна культура не тільки асоціювалася з патріотизмом і хлопоманією, але й складала невід’ємну частку звичайного побутового (домашнього) музикування. Загалом вона охоплювала десь біля трьох-чотирьох сотень пісень переважно ліричного змісту, що давніше виводили рукописні співаники, а від першої треті XIX століття почали кочувати із збірника в збірник, реєструючи, з одного боку, з іншого ж – пропагуючи той добір зразків, що був чи повинен би бути загальновідомим в очах їхніх ревнителів. Правдоподібно,

³⁷ Подібний стан речей принаймні з юридичного погляду існував у нас чи не до кінця XX століття, хоча, скажімо, Микола Леонтович завжди зазначав джерело запозичених народнопіснених тем своїх хорів.

видатніші знавці цього репертуару освоювали й утримували в пам'яті дець біля його половини, як наприклад, Марко Вовчок, яка хотіла видати 200 наспівів, занотованих з її голосу. Приблизно стільки ж номерів власне й увійшло до Рубцевої антології “216 українських народних наспівів”, можливо, згідно з цією характерною закономірністю епохи³⁸.

Як би там не було, найосновніша музично-етнографічна праця О. Рубця попри свою повну джерельну неспроможність виявилася переломною в історії української музичної фольклористики XIX століття, завершивши і якоюсь мірою підсумувавши її початковий період аматорства (спільно з першими випусками збірника [12; 13]) й одночасно намітивши деякі особливості двох нуртів наступного періоду – “другої хвилі композиторського фольклоризму” та “музично-фольклористичного етнографізму”³⁹, що врешті привели до зародження фундаментального етномузикознавства в Україні. Цим відданий син свого народу чи не найбільше прислужився милій серцю Батьківщині.

Додаток

Олександр Рубець (біографічна довідка)

Олександр Рубець народився 1 (13) жовтня 1837 року в заштатному містечку Чугуєві Харківської губернії в сім'ї командувача місцевим воєнним (козацьким) поселенням, генерал-майора Івана Рубця та його дружини Ганни (з дому Немирович-Данченко). Як уважається, рід Рубців виводився з польської шляхти, що перенісся в Московщину на початку XVII століття. Однак польським він міг бути хіба лиш за громадянством, а не національністю, оскільки в польській мові немає слова “рубець”. Та й не випадково ж сам О. Рубець завжди підкреслював своє українство й до кону залишався запеклим козакофілом, яким зобразив його чугуєвський земляк Ілля Рєпін на обох варіантах свого славетного полотна “Запорожці пишуть листа султанові” (козак у білій папасі).

Початкову музичну освіту майбутньому знаменитому музикознавцеві, педагогові, фольклористу, композиторові та диригентові дав чеський музикант Франц Черні, спеціально виписаний з Відня задля цього батьками яскравого юного обдарування. З 1850 року О. Рубець учився в Харківській, далі в Першій київській гімназіях (1853–1858), врешті у славному Ніжинському ліцеї, після закінченні якого (1861) служив у Чернігівській кримінальній палаті помічником судового слідчого. Але вже роком пізніше він вступив до нововідкритої Санкт-Петербурзької консерваторії, де навчався державним коштом спершу в професора вокалу Луїджі Піччюлі (Piccioli), а роком пізніше – у класі професора теорії та композиції Ніколая Заремби. Після успішного закінчення консерваторії (1866) О. Рубця залишили в ній керівником хорового класу, викладачем елементарної теорії музики і сольфеджіо (з 1879 ординарний професор). Також він навчав тієї ж елементарної теорії та співу в багатьох інших столичних навчальних закладах. Для своїх вихованців (а нараховують їх до десяти тисяч) О. Рубець склав цілу низку посібників, які користувалися

³⁸ А втім К. Квітка записав від Лесі Українки також 221 мелодію, однак дещо відмінного репертуарного характеру [9].

³⁹ Докладніше про це див. [22, с. 262; 3, с. 192].

неабиякою популярністю та неодноразово перевидавалися (тут хіба варто згадати, що Станіслав Людкевич назвав О. Рубця одним із основоположників сольфеджіо як консерваторської дисципліни [23, с. 303]). Позатим він уложив “Біографічний лексикон російських композиторів та музичних діячів” (1879) та дещо компонував (обробки, хори, романси, оркестрові твори й ін.).

За словами самого О. Рубця, уже під час навчання в Ніжинському ліцеї він “записував малоросійські пісні”, та, напевно, шире захоплення фольклором йому привив батьківський дім, де, за переказами, радо приймали народних музик та й няньками дітям були місцеві селянки. У кожному разі, О. Рубець один із перших вирушив у терен за піснями, побувавши влітку 1868 року на Кубані, а влітку наступного року – в центрі України. Здобутки цієї останньої експедиції він обнародував у серії дописів до газети “Музичний сезон” [32]. Протягом майже 20 років О. Рубець видав 100 обробок українських народних пісень у п’ятьох випусках (1870–1889) [33], свою найголовнішу музично-фольклористичну працю [31], а ще збірки дитячих пісень, танців, низку обробок російських народних пісень тощо. Крім того, він виявляв інтерес до народного інструментарію, зокрема подарував консерваторії колекції музичних інструментів папуасів (отримані від Миколи Миклухи-Маклая) та середньоазійських народів.

За заслуги О. Рубця обрали дійсним членом Петербурзького відділення Російського музичного товариства (1887) і членом Московської музично-етнографічної комісії (1912), нагородили орденами Св. Анни III ступеня та Даниїла IV ступеня.

Весною 1895 року О. Рубець захворів катарактою очей. Після операції він порушив строгий режим реконвалесценції, подавшись на іспит свого класу в консерваторії, і внаслідок гострого запалення очей осліп. Йому довелося піти у відставку та перебраться до міста Стародуб (Стародуб’є), що на теперішній Брянщині (Росія), де його родина володіла фамільними маєтностями. І тут О. Рубець розгорнув вельми широку громадську діяльність – брав участь у роботі Стародубської думи, організував з’їзд спадкоємців гетьмана Полуботка, влаштував свято деревосадіння з метою закласти міський парк, з пенсії збудував сільську школу, відкрив і утримував музичну школу, школу малювання, курси крою та шиття, кінотеатр тощо, а ще надиктовував книгу “Перекази, легенди та сказання Стародубської сивої старовини” (1911), спомини про роки перебування в гімназії (1911) та консерваторії (1912).

28 квітня (11 травня) 1913 року О. Рубець упокоївся в Стародубі та як заслужений городянин був похований в огорожі (на цвинтарі) місцевої Вознесенської церкви. Після Другої світової війни цю церкву разом з могилою Великого Подвижника радянська влада стерла з лиця землі.

Список використаної літератури

1. *Алексеев Э.* Нотная запись народной музыки : Теория и практика / Эдуард Алексеев. – М., 1990.
2. *Бачинская Н.* Народные песни в творчестве русских композиторов / Нина Бачинская. – М., 1962.
3. *Букало Н., Луканюк Б.* Михайло Вербицький як збирач народних пісень / Наталія Букало, Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. – Львів, 2012. – С. 180–198. – (Серія: Мистецтвознавство. Вип. 11).

4. Двісті українських пісень / [співи і слова зібрала Марко Вовчок, у ноті завів Едуард Мертке]. Тетрадь перша. – Лейпціг ; Вінтертур, [1866].
5. *Едличка А.* Собрание малороссийских народных песен : в 2 ч. / Алоиз Едличка. – Санкт-Петербург, [1860]. – Ч. 1.
6. *Едличка А.* Собрание малороссийских народных песен : в 2 ч. / Алоиз Едличка. – Санкт-Петербург, [1861]. – Ч. 2.
7. *Квітка К.* Вибрані статті : у 2 ч. / Климент Квітка. – К., 1985. – Ч. 1.
8. *Квітка К. М.* Лисенко як збирач народних пісень / Климент Квітка. – К., 1923. – (Українська Академія Наук. Повідомлення Музично-Етнографічного Кабінету. Ч. 1).
9. *Квітка К.* Народні мелодії : 3 голосу Лесі Українки / Климент Квітка. – К., 1917–1918.
10. *Колесса Ф.* Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народніх пісень з доданем листів Миколи Лисенка / Філярет Колесса // Артистичний вісник. – 1905. – № 2–3. – С. 16–20; № 4. – С. 35–39; № 5. – С. 51–53.
11. *Колесса Ф.* Народний напрям у творчості Миколи Лисенка / Філярет Колесса // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 61, кн. II. – С. 254–263.
12. *Лисенко М.* Збірник українських пісень : у 7 вип. / Микола Лисенко. – Лейпціг ; К., 1868. – Вип. 1.
13. *Лисенко М.* Збірник українських пісень : у 7 вип. / Микола Лисенко. – Лейпціг ; К., 1869. – Вип. 2.
14. *Лисенко М.* Молодощі / Микола Лисенко. – К., 1875.
15. *Лисенко Н.* Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем / Николай Лисенко // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. – К., 1874 (за 1873 год). – Т. 1. – С. 339–366 + 28 с. нотного додатку.
16. *Лисенко М.* Збірка народніх пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх / Микола Лисенко. – К., 1908.
17. *Лисенко М.* Зібрання творів : у 20 т. / Микола Лисенко. – К., 1956. – Т. 20.
18. *Лисенко М.* Зібрання творів : у 20 т. / Микола Лисенко. – К., 1958. – Т. 19.
19. *Листопадов А.* К вопросу о записях народных песен / Александр Листопадов // Музыка и жизнь. – 1909. – № 1. – С. 5–6 (нотное приложение).
20. *Луканюк Б.* Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 9–53. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 14).
21. *Луканюк Б.* Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації / Богдан Луканюк // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження. – Львів, 1991. – С. 45–53.
22. *Луканюк Б.* Ходовицька збірка Івана Колесси / Богдан Луканюк // Родина Колессів у духовному та культурному житті України ХІХ–ХХ століття : зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 261–290.
23. *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / Станіслав Людкевич. – Львів, 2000. – Т. 2.
24. *Максимович М.* Голоса украинских песен / Михаил Максимович, Александр Алябьев. – М., 1834. – Т. 1.
25. *Маркевич А.* Малороссийские народные песни / Андрей Маркевич // Записки о Южной Руси. – Санкт-Петербург, 1857. – Т. 2.

26. *Маркевич А.* Українські пісні з голосами / Андрій Маркевич. – Санкт-Петербург, 1861.
27. *Маркевич М.* Южно-руські пісні з голосами / Микола Маркевич. – К., 1857.
28. *Потебня А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен : в 2 т. / Александр Потебня. – Варшава, 1887. – Т. 2. : Колядки и щедровки.
29. *Потебня О.* Українські пісні / Олександр Потебня. – Санкт-Петербург, 1863.
30. *Правдюк О.* Українська музична фольклористика / Олександр Правдюк. – К., 1978.
31. *Рубец А.* Двести шестнадцать народных украинских напевов / Александр Рубец. – М., [1872].
32. *Рубец А.* Несколько слов о малороссийских народных песнях / Александр Рубец // Музыкальный сезон. – 1869. – № 2 (6 ноября). – С. 1–2 ; № 3 (13 ноября). – С. 3–4; № 6 (4 декабря). – С. 4.
33. *Рубец А.* Сборник 100 украинских народных песен / Александр Рубец. – М., 1889.
34. *Свитова К.* Народные песни Брянской области / Клавдия Свитова. – М., 1966.
35. *Серов А.* Музыка южно-русских песен / Александр Серов // Основа : Южно-русский литературно-ученый вестник. – 1861. –Т. III. – С. 15–24; Т. IV. – С. 94–107.
36. *Сокальский П.* Русская народная музыка / Петр Сокальский. – Харьков, 1888.
37. *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Матералы и исследования : в 7 т. / Павел Чубинский. – Санкт-Петербург, 1872. – Т. 3.
38. *Штейнпресс Б.* Первый украинский сборник украинских народных песен (историко-критический очерк) / Борис Штейнпресс // Голоса украинских песен / изданные Михаилом Максимовичем. – 2-е изд. – М., 1961. – С. 87–145.
39. *Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi / Spysani i polożeni pid muzyku Antonom Kocipińskim.* – W Kijewi i Kamińci Pod., 1862. Persza Sotnia.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

TO THE DISPUTES SURROUNDING THE MUSICAL-ETHNOGRAPHIC HERITAGE OF OLEKSANDER RUBEC'

Bohdan LUKANIUK

*The Scientific Laboratory of Music Ethnology,
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy
5, Nyzhankivsky str., room 53, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net*

Although the credibility of the musical ethnographic heritage of Oleksandr Rubec' has not been addressed to the fullest extent, this article attempts to resolve a complex

textological problem within the context of specific features of that particular era in the history of Ukrainian ethnomusicology.

Key words: history of folkloristics, ethnomusicological textology, Oleksandr Rubec'.

К СПОРАМ О МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АЛЕКСАНДРА РУБЦА

Богдан ЛУКАНЮК

*Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнологии,
Львовская национальная музыкальная академия имени Микола Лысенко,
ул. О. Ныжанковского, 5, комн. 53, Львов, Украина, 79000,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net*

Поскольку вопрос о достоверности музыкально-этнографического наследия О. Рубца остался не выясненным до конца, в статье сделана попытка решить эту сложную текстологическую проблему в контексте специфических особенностей тогдашней эпохи в истории украинской фольклористики.

Ключевые слова: история фольклористики, этномузыковедческая текстология, Александр Рубец.

УДК: 784.68(477.41/.42:477.81)“1984/2010”

**ОПОЗИЦІЯ ЛОКАЛЬНИХ НАРОДНОМУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ
НА ПОРУБІЖЖІ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ
ТА СЕРЕДНЬОГО ПОГОРИННЯ
(за експедиціями Київської консерваторії 1984–2009 років до
Зарічанського та Дубровицького районів Рівенської області)**

Ірина Клименко

*Проблемна науково-дослідна лабораторія
з вивчення народної музичної творчості,
Національна музична академія України імені Петра Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, Україна, 01001*

На підставі системних польових обстежень сільської музики Прип'ятського Полісся у місці контакту східно- і західнополіської етнокультурних зон, що провела автор протягом 1984–2010 років, встановлено сусідство двох контрастних за типом організації народномузичних діалектів. Домінантними ознаками для їх визначення є комплекс обрядово-сезонних наспівів річного циклу (їх кількість та особливості будови) та структурні параметри мелодій весільного циклу. За цими ознаками вирізняються традиції Пінщини (Зарічанський район та прилеглі села, епіцентр традиції припадає на Пінський район Брестської області) та середнього Погориння (західна частина Дубровицького району) й Надстир'я (Володимиреччина).

Ареали кожного з типових наспівів Погориння індивідуальні, що може свідчити про творення місцевого репертуару кількома хвилями різностадіальних міграційних нашарувань. Натомість паралелізм різножанрових ізомел Пінщини свідчить про глибинну закоріненість місцевих традицій. Спостережено також особливості географії поширення веснянок: їх ареали мають власні обриси, які кардинально розходяться з ареалогією інших циклів (зокрема, жнивних, купальських, весільних).

Ключові слова: локальні народномузичні традиції, пісенні типи, ареалогія, веснянки, Західне Полісся, Пінщина, Погориння.

Системне польове обстеження сільської музики Прип'ятського Полісся у місці контакту східно- і західнополіських традицій – у Погоринні – розпочалося у 1980–1990-х роках¹.

Моє перше знайомство з цим краєм відбулося під час студентської експедиції Київської консерваторії 1984 року до Зарічанського району (керівник Олена

¹ Матеріали більш ранніх поодиноких розвідок Ю. Цехміструка (1930-ті), Ю. Сливинського (1970-ті), В. Матвієнка (1970-ті) стали відомими і доступними лише у 2000-х роках.

Мурзина), з 1986 року я ініціювала щорічні виїзди до цього й інших районів Рівненського Полісся студентів консерваторії, пізніше – наукових співробітників київської науково-дослідної Лабораторії етномузикології НМАУ (далі – ЛЕК²). Ці розвідкові екскурсії тривали до 1997 року й дали змогу фронтально вивчити регіон³. У 2003, 2007, 2009, 2010 роках ми провели тут серію додаткових обстежень з використанням цифрової апаратури, в тому числі з відеофіксацією сеансів⁴.

У 2000-х роках на цих теренах була проведена комплексна збирацька робота, організована Історико-культурною експедицією МНС під керівництвом Ростислава Омеляшка. У цьому заході брали участь й етномузикологи НМАУ Євген Єфремов, Маргарита Скаженик (працювала за моїми питальниками) та студентки кафедри музичної фольклористики. У цей же період у терені активно діяли місцеві рівненські фольклористи Віктор Ковальчук, Раїса Цапун та ін., а також етномузикологи Львівської музичної академії, зокрема, Юрій Рибак, під проводом якого побачили світ кілька публікацій локальних збірок⁵. Досить представницьке зібрання поліських мелодій знаходимо у нещодавній монографії Тетяни Пархоменко [16].

Мелотипологічні дослідження окресленої зони та інших поліських територій вже оприлюднені у кількох роботах автора, здебільшого виконаних за **жанровим принципом** [3; 5; 7–14]. У цій розвідці узагальнено результати типологічно-географічного опрацювання північної частини рівненського аудіофонду ЛЕК та власного архіву автора за **територіально-діалектним принципом**. Об'єктом стали традиції Зарічанського й Дубровицького районів області (з частковим охопленням прилеглих поселень Володимирецького, Сарненського, Рокитнівського районів, та суміжних територій Волинської області – Любешівського і Маневицького районів). Для названих теренів визначені **ключові** (показові для певних локальних традицій) **пісенні типи річного циклу**, окреслені **генеральні ладові типи весільного циклу**, а також детально встановлені **лінії розмежування ареалів названих явищ**. Останні показані на кількох картах, вміщених наприкінці тексту, та на кількох раніше опублікованих жанрових картах, на які даю відповідні посилання.

Карти, що тут опубліковано уперше, були укладені у 1995–1996-х роках за свіжоздобутими матеріалами. Пізніші дослідження (2000-х років) зафіксували стрімку руйнацію місцевої календарної обрядовості й пісенності, тож, за малими доповненнями, картина, представлена в цих картах, повніше відображає поширеність побутування обрядових пісенних типів.

Важливою є й та обставина, що деякі пізніші публікації матеріалів, що виконали рівненські збирачі, містили нетипові для деяких місцевостей наспіви. Оскільки такі видання не передбачали мелотипологічного вивчення території, а лише мали на меті подати зібраний матеріал, ці випадки не були зауважені авторами збірок і, відповідно, не відкоментовані. Однією з причин несподіваного “збагачення” локального обрядового репертуару на тлі його тотального занепаду є засвоєння

² У науковому обігу на позначення цієї інституції застосовується абревіатура ЛЕК – Лабораторія етномузикології, Київ (НМАУ).

³ Статистичний звіт про цей етап вивчення Рівненського Полісся див.: [2; 6].

⁴ Учасники цих останніх виїздів (окрім автора) – Алла Загайкевич, Маргарита Скаженик, Олег Коробов, Ірина і Данило Данилейки, Олексій Нагорнюк, у 2010 році – групу львівських етномузикологів, організував Юрій Рибак з нагоди роботи в регіоні Літньої школи МАН, та інші особи.

⁵ Література рівненських авторів доволі об'ємна і не раз висвітлена у різних виданнях. Див. оглядову працю Ю. Рибак [19], де вміщено більшість даних про рівненські етномузикологічні публікації.

сільськими ансамблями пісень, уподобаних під час фольклорних фестивалів, якими багата сучасна Рівненщина⁶. Значна частина творів у рівненських збірниках записана від організованих колективів, які виконують пісні з інших мотивацій, ніж це робили їхні бабусі, тому я віддаю перевагу власноруч призбираним фактам, отриманим від звичайних інформантів у звичайних домашніх умовах, а також доповнюю їх архівними звукозаписами колеґ-науковців, супроводженими необхідними коментарями.

Сітка обстеження регіону нашими експедиціями була якомога щільнішою: опитування проводилися методом “з села в село”⁷. Причиною цього була та особливість Полісся, що тут календарно-обрядові мелотипи здебільшого локалізуються компактними групами, які змінюють одна одну з великою частотою (особливо це стосується наспівів весняного циклу), тож на них зосередилася основна увага збирачів. Мелотипи, зафіксовані у розвідкових поїздках, склали основу запитальника і в наступних експедиціях послідовно розшукувалися у кожному населеному пункті. У поданих картах місця розташування значків відповідних мелотипів відповідають локалізації поселень (документальне картографування), назви частини сіл відображено на крупномасштабній карті 2, на картах 1 і 3 більш дрібного масштабу використано спосіб показу позначок без точних адрес їхніх пунктів побутування задля більшої прозорості картини меломасивів (цей спосіб застосовується для узагальнених карт, документальні карти-чернетки залишаються в архіві автора).

Перелік основних обрядових мелотипів, показових для обстеженого терену, подаю у вигляді інваріантних мелосхем (див. нотні приклади). Місця ритмічних дроблень, вельми характерних для Полісся, змодельовано до четвертних силабохрон, та відзначено парами вісімок (у реальному виконанні стягнений і дроблений варіанти вільно чергуються). Гетерофонне багатоголосся зведене у вертикальні співзвуччя – методика побудови мелодичних інваріантів нераз висвітлена у моїх попередніх розвідках (див., зокрема, [4]).

⁶ Знаю це з практики багаторічного спілкування з кількома “концертуючими” сільськими співачками, які після поставлених їм запитань про походження нових для мене пісень у їхньому репертуарі оповідали, за яких обставин їх вивчили.

1. В одному з наукових збірників я зустріла публікацію “русальної” пісні зі села Старі Коні з явними ознаками авторського (не народного) тексту. Це село входить до ареалу троїцького “водіння Куста” (див. карту 1), а русальні пісні в межах України побутували тільки на півночі Київщини та Чернігівщини. Під час чергового візиту в терен я з’ясувала, що цю пісню на початку 1990-х склала учасниця сільського ансамблю Надія Чекурн (1929–2007), бажаючи догодити збирачам, які запитували її про цей жанр, при цьому жінка логічно використала місцевий троїцький наспів. Новостворений текст цікавий як прояв індивідуальної творчості, але як науковий факт мало вартий для етнолінгвіста чи для етномузиколога.

2. Звичайна сільська співачка з місцевості, де мені ніяк не щастило записати веснянки, на мої прохання “рефрени” “Ну а все-таки, що ж у вас співали навесні?”, пообіцяла – Ось зараз буде веснянка! – і завела звичайну вузькооб’ємну поліську лірику зі згадками про певні весняні атрибути (цвітіння садів, наприклад), але без жодних ознак формульного обрядового наспіву. Коли, вимкнувши магнітофон, я перепитала: – “Але ж це була не весна?”, – бабуся хитро всміхнулася: – “Ну ти ж так просила веснянку!” Співачка просто хотіла зробити мені приємність, а насправді весняний репертуар в цій околиці забувся так давно, що його у 1980-х роках не змогли пригадати найстарші жительки жодного з сусідніх сіл.

⁷ За участі автора та групами київських студентів, що працювали за його запитальником (Алла Загайкевич, Світлана Копил, Олена Михайлова, Маргарита Скаженик) обстежені 39 сіл Зарічанського району, 45 – Дубровицького, 31 – Володимирецького, 22 – Сарненського, 13 – Березнівського, 9 – Костопільського, 23 – Рокитнівського, 10 – Пінського, 28 – Столінського (включно з записами архіву Львівської лабораторії етномузикології, ЛНМА), 19 – Любешівського, 20 – Маневицького.

Проведене картографування дає привід окреслити на півночі Рівненської області кілька досить відмінних за характером музично-етнографічних зон. Головні з них – дві, що демонструють найбільшу опозиційність.

1. За кількома важливими мелогографічними показниками відокремлюється територія, яка належить до **історичної Пінщини** (див. карту 1). Епіцентр цієї традиції розташований у Пінському районі та прилеглих до нього західних селх Столінщини й Іванівського району Брестської області (встановлено за публікаціями Зінаїди Можейко [15], Володимира Раговича [17], аудіозаписами з архіву Львівської музичної академії середини 1990-х, та власними спостереженнями автора, зробленими у 2012 році). В адміністративних межах сучасної України пінську традицію представляють співаки Зарічанського району та кількох прилеглих сіл Дубровицького (Сварицевичі, Зелень), Володимирецького (Бишляк, Телковичі) і Любешівського (східні поселення до озера Люб'язь) районів. Характерні прикмети музичної традиції Пінщини:

- побутування пізньовесняного обряду “Водіння Куста” й, відповідно, кустових або троїцьких (“весна”=“трійця”) пісень з ритмокомпозицією $\downarrow 4\underset{\underline{6}}{2}$ ⁸ (приклад 18)⁹;
- специфічний поліський літній наспів рубатного характеру (силабічна модель 4+4, укладена у дво- або трирядкові строфи), що завдяки своїй плачевій семантиці отримав робоче визначення “жниво-голосіння” (приклад 20)¹⁰;
- монотипне за ладовою організацією весілля (терцевий звукоряд змінно-нейтрального нахилу з опорою на нижньому тоні, зрідка з участю оспівуючого квартного та ввідного тонів – приклад 22);

- також переважно монотипною виступає у Зарічанському районі зимова традиція (що не притаманне ні Поліссю, ні більшості українських традицій взагалі). Майже повсюдно¹¹ тут знають колядково-щедрівковий тип $\downarrow 55;P45$, з диямбічними приспівом $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ “Святий/Щодрий вечор” (приклад 1). У репертуарі окремих сіл він сусидить з тридольними дитячими приспівками (одноелементними композиціями в ритмі висхідного іоніка $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ – приклад 4), і лише в приграничній зоні зрідка трапляються “вкраплення” інших типів¹².

Географічні обриси пінської традиції виразно підкреслює й **фактор відсутності** тут кількох обрядових мелотипів, чие побутування “наступає” відразу після “перетинання” меж Зарічанського району. Це:

- колядки типів $\downarrow 55p3;P553$ (приклад 2) і $\downarrow p\underline{4};44;p\underline{4}$ (приклад 3);
- дожинковий наспів $\downarrow 4\underline{3}^2$ (приклад 21);
- купальські або веснянки типу $\downarrow 54^2$ (приклад 19);
- інші ладові формули весілля – квінтові мажорного нахилу, “триопорні” (робочий термін) мінорного нахилу (нотації відповідно 23 і 24).

Ці параметри виразно окреслюють південну та східну ізомели Пінщини, причому цим відтинкам кордону **не властиві ознаки перехідної зони** з різними дифузними

⁸ У системі позначень ритмоформул, прийняті у ЛЕК, нотний символ чвертки позначає двомірний вид ритму, вісімки – тримірний вид ритму.

⁹ Детально проаналізований у статті [12].

¹⁰ Детально вивчений у дисертації [10].

¹¹ За винятком сіл, де народна традиція витіснена церковно-християнською.

¹² Див. карти й мелотипологічний опис у статті [7], кольорові версії карт – у Атласі [20].

явищами – лінія завершення/початку ареалів побутування фактично тотожна для кількох жанрів. Західні кордони пінської традиції дещо менш чіткі, зокрема, “терцевий” весільний лад продовжується далі на захід – на територію Верхньої Прип’яті.

Порушують “ідеальну” картину монотипно організованого локального діалекту мелодії весняного сезону – вони ділять Зарічанський район навпіл, кордоном між двома ареалами веснянок є ріка Стир (див. **карту 3**). У західній частині району співають веснянки на 6-дольній ритмосилабічній основі (приклад 6 – трирядкова композиція з зачином ААБ/αββ, здебільшого у функції **закличок** (а не танцювально-хороводній, як у величезній подільсько-волинській зоні ареалу поширення цієї конструкції), типовий текст “*Ой не рости, кропе*¹³”).

Для східної частини звичними є закликання весни (“*Весна-красна, що ти нам принесла*” або “*Йди, зима, та до Бучина*”) на 4-дольній мелодії званої в різних жанрах форми аб;рб (приклад 5). Веснянки цього типу в окресленій місцевості відзначаються лаконічними 2-3-складовими рефренами (зрідка трапляються й 1-складові вигуки, які порушують симетрію строфи). Такі мелодії утворюють також острівний осередок у районі озера Люб’язь (3 села) – це компактне переселення групи мешканців з-над Стиру виказує себе й місцевими різновидами жнивних і троїцьких мелодій, які збігаються з формами, поширеними у районі смт Зарічне – див. дослідження [5; 12]. Повернемося до географії весняного жанру дещо пізніше, відзначивши тут лиш ту особливість, що в межах Пінської традиції кожен із названих мелотипів є, за малими винятками, “**монопредставником**” свого сезону, як і мелодії інших циклів (карта 2).

2. Контрастують Пінщині сусідні зі сходу та півдня зони **лівобережжя Горині** (частково також і **правобережжя**) та **Володимиреччина**. Погориння у районі Дубровиці заселене досить щільно, села розташовані групами поблизу одне до одного. Між східними селами Пінщини і погоринським осередком пролягає виразна незаселена смуга близько 15–20 км. Дати музичні характеристики цим теренам зручніше способом зіставлення їх з пінськими ознаками. Вони протистоять Пінщині фактично **за усіма мелотипологічними параметрами** – за винятком спільного терцевого компоненту з-поміж ладових форм весілля:

– на зміну монотиповому зимовому циклу тут приходять полімелодичне оформлення обходів колядування/щедрування (рекордсменами є жителі с. Мочулище Дубровицького р-ну та групи сусідніх сіл Мульчиці, Журавлине і Крімно у Володимирецькому районі, які виконують майже повний “хрестоматійний набір” відомих українцям колядних типів¹⁴);

– зимовий тип ♯55;P45 тут або змінює ладову форму, або “втрачає” повтор піввірша після приспіву, тобто виступає в однорядковій композиції 55.p4;

– сезонний літній наспів “жниво-голосіння” у дубровицьких і володимирецьких селах заступає вузькоспеціалізований обрядовий дожинковий мелотип ♯43², з моторним характером ритму й загалом “позитивним звучанням”;

¹³ На Поліссі, де переважають “групові наспіви” (за відомим терміном Ф. Колесси) зі значною кількістю прикріплених до них поетичних текстів (наприклад, до місцевого “жниво-голосіння” пристосовано понад 60 сюжетів, те ж спостерігається й у весняно-троїцькому циклі), було помічене явище ширшого побутування певної групи сюжетів. Такі сюжети здобули визначення “контрольний текст” – саме їх було залучено до запитальників для пошуку в терені відповідних мелотипів.

¹⁴ Показані на карті 2 у статті [7]=карта К15 в Атласі [20].

– троїцькі обряди й пісні за межами Пінщини невідомі, натомість тут святкують Купала, щоправда, купальські мелодії найбільш знаного на Правобережжі типу ♪54⁵ (нотація 19) поширені без певної системи – малими осередками на межі Володимирецького й Дубровицького районів¹⁵;

– особливою є ситуація з веснянками: на відміну від 1–2-х, рідко 3–4-х (над Стиром) весняних мелодій, співаних у селах Зарічанського району, на півдні Дубровицького району кількість різних наспівів веснянок, відомих в одному селі, зростає до 8–10 типів. Однак цей набір не є сталим для всієї зони – карта 2 відображає барвисту картину побутування десятка найчастіше подибуваних типів. До карти не увійшли ще кілька типів мелодій, які фіксуються рідше й не утворюють тут ареалів (хоча загалом відомі в сусідніх більш чи менш близьких теренах верхнього чи нижнього Погориння, або й досить віддалених землях, як, наприклад, ігрова “Журавель” та ін.).

Вивчення типології й географії веснянок Погориння мало би стати завданням спеціалізованого дослідження. Тут пропоную лише важливе спостереження про те, що ареали побутування веснянок рідко збігаються з ареалами інших жанрів – різні типи весняних наспівів на картах частіше змінюють один одного. Певні типи веснянок побутують у межиріччі Прип’яті та Стира (нотація 6), Стира і Горині (нотації 5, 7). Під час фронтальних польових експлорацій було помічено, що переміна мовного діалекту, що впадала у вічі під час знайомства з жителями чергового, нового для нас поселення, знаходила “продовження” у переміні весняного репертуару.

Отже, на підставі системних польових обстежень сільської музики Прип’ятського Полісся у місці контакту східно- і західнополіської етнокультурних зон встановлене суєдино двох контрастних за типом організації народномузичних діалектів¹⁶. Домінантними ознаками для їх визначення стали комплекси обрядово-сезонних наспівів річного циклу та структурні параметри мелодій весільного циклу. За цими ознаками вирізняються традиції Пінщини (Зарічанський район та прилеглі села, епіцентр традиції припадає на Пінський район Брестської області) та середнього Погориння (західна частина Дубровицького району) й Надстир’я (Володимиреччина).

Пінська традиція строго відмежована від південних та східних сусідів пасмом паралельних різножанрових ізомел, тут практикується переважно мономелодичне оформлення усіх календарних сезонів з прикріпленням кількох десятків поетичних текстів до одного типового наспіву, весільний цикл Пінщини має моноладовий устрій (типово поліський терцевий обсяг мелодій з опорою на нижньому тоні).

Мешканці сіл, розташованих навколо Дубровиці за течією Горині, володіють розмаїтим обрядовим репертуаром, особливо зимовим та весняним. Весільному обряду дубровицьких співаків також притаманна різнотипність – спостерігаються принаймні три ладові системи, дві з яких пов’язані з подільсько-волинськими традиціями. На етномузичних картах ця місцевість виглядає строкато, оскільки ареали кожного з типових наспівів Погориння індивідуальні. З цієї причини тут неможливо окреслити межі певного територіально визначеного діалекту – зона не має стійких характеристик, що може свідчити про творення місцевого репертуару кількома міграційними хвилями, що залишили по собі різні нашарування, зміксували “місцеві риси” (однією з таких є терцеве весілля) з численними “мандрівними”. Подібну картину фіксують і лінгвістичні карти Атласу української мови [1]. Це явні

¹⁵ Детальні карти див. при статтях [9; 13].

¹⁶ Подібні міркування висловлює і Ю. Рибак у нещодавній публікації [18].

ознаки “традиції мігрантів”, натомість строгий паралелізм різножанрових ізомел Пінщини засвідчує про глибинну закоріненість в терені місцевих традицій. Короткий екскурс в історію місцевості вказує на контраст “провінційної тиші” на берегах нижнього Надстир’я і насиченого подіями життя дубровицького люду.

Список використаної літератури

1. Атлас української мови: у 2 ч. Т. 1: Полісся, Середня Наддніпрянина і суміжні землі / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР, Ін-т суспільних наук. – К. : Наукова думка, 1984. – 498 с.

2. *Клименко І.* Архів аудіозаписів українського фольклору в Лабораторії музичної етнографії / І. Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / упоряд. О. Мурзіна. – К. : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 2. – С. 338–357.

3. *Клименко І.* Веснянки Західного Полісся (весняні ритуали та пісні Південної Пінщини) / І. Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць і матеріалів. – К. : Київська лабораторія етномузикології, 2008. – Вип. 3 ; DVD.

4. *Клименко І.* До проблеми моделювання звуковисотності / І. Клименко // П’ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1994 (15–16 грудня). – С. 67–68.

5. *Клименко І.* Жнивні наспіви Пінщини / І. Клименко // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1992 (1–5 квітня). – С. 54–62.

6. *Клименко І.* Західнополіський архів Лабораторії фольклору Київської консерваторії / І. Клименко // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель : матеріали / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1993 (1–3 квітня). – С. 74–82.

7. *Клименко І.* Зимові мелоареали південної Пінщини в системі поліської мелоареалогії / І. Клименко // Етнокультурна спадщина Полісся / [упоряд. В. Ковальчук]. – Рівне : Перспектива, 2005. – Вип. 6. – С. 27–36.

8. *Клименко І.* Картографирование обрядовых напевов в рамках сублокальных традиций (на материале западнополесского архива НИЛ музыкального фольклора Киевской консерватории) / И. Клименко // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике : сб. трудов / [сост. О. А. Пашина]. – М. : РАМ им. Гнесиных. – 1999. – Вып. 154. – С. 87–114.

9. *Клименко І.* Купальсько-петрівські мелотипи Прип’ятського Полісся: матеріали до Атласу музичних діалектів / І. Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / [упоряд. О. Мурзіна]. – К. : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 1. – С. 107–136.

10. *Клименко І.* Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип’яті : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / І. Клименко. – К., 2001. – 176 с. + Додаток : 11 карт; 137 нотацій; ін.

11. *Клименко І.* Мелогографія літніх трудових наспівів Правобережної Прип’яті / І. Клименко // Полісся: Мова, культура, історія : матеріали міжнародної конференції / [редкол. П. Ю. Гриценко та ін.]. – К., 1996. – С. 414–427.

12. *Клименко І.* Наспів “весни-трійці” на Пінському Поліссі / І. Клименко // Родовід. – К., 1995. – Ч. 11. – С. 82–92.
13. *Клименко І.* Наспиви купальсько-петрівської приуроченості в українців: макроареалогія / І. Клименко // Слов’янська мелогеографія : зб. наук. праць (з доданим атласом) / [ред.-упорядник І. Клименко]. – Київ, 2010. – Кн. 1. – С. 137–156 + К35–42. – (Серія “Проблеми етномузикології”. – Вип. 5).
14. *Клименко І.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип’ятського Полісся) / І. Клименко // Проблеми етномузикології. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 135–165 (2 карти).
15. *Можейко З. Я.* Песни Белорусского Полесья / З. Я. Можейко. – Москва, 1983. Вип. 1. – 183 с.: нот.; карти.
16. *Пархоменко Т. П.* Календарні звичаї та обряди Рівненщини : матеріали польових досліджень / Т. П. Пархоменко. – Рівне : О. Зень, 2008. – 200 с., кольор. іл., ноти.
17. *Раговіч У. І.* Песенни фальклор Палесся : у 3 т.: Т. 1: Песни Святочнага календара / У. І. Раговіч. – Мінск : Вид-во “Чатыры чверці”, 2001. – 527 с.: іл., нот.
18. *Рибак Ю.* Ареалогія обрядових наспівів рівненсько-берестейського пограниччя / Ю. Рибак // Етномузика. – Львів, 2012. – Число 8: збірка статей та матеріалів на пошану Михайла Мишанича з нагоди його 70-річчя / [упоряд. Ю. Рибак]. – С. 96–113. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 28).
19. *Рибак Ю.* Пісенна творчість [Рівненського Полісся] / Ю. Рибак // Етнокультура Рівненського Полісся / упор. В. П. Ковальчук. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – С. 281–334.
20. Слов’янська мелогеографія : зб. наук. праць (з доданим атласом) / [ред.-упорядник І. Клименко]. – Київ, 2012. – Кн. 3. – Ч. 2: Атлас. – (Серія “Проблеми етномузикології”. – Вип. 7).

Дискографія

21. “З глибини віків”: Пісні села Старі Коні / [Польові записи, укладання та анотація І. Клименко]. – Аудіокасета. – К., 1991.
22. “Ой одверни, Боже, хмару”: Традиційна музика західного Полісся / [Польові записи, укладання та анотація І. Клименко]. – Компакт-диск. – К. : МНС, 1998.
23. “Рано-рано зйду на гору”. Традиційна музика Полісся. Ч. 1–2 / [Укладання Є. Єфремова, анотація І. Клименко]. – К. : МНС, 1995.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

Нотні приклади (меломоделі –інваріанти)

Ключові зимові мелотипи

коди

♯55;P45

1.

♯55p3;P553

2.

♯p4;44;p4

3.

♯442

4.

♯44;P24

5.

♯6

6.

♯55;P45

7.

8. $\downarrow 33^2$

Во - ло - дар, Во - ло - дар! Од - чи - ний во - ро - та!

9. $\downarrow 6^2$

Во - ло - дар, Во - ло - да - ро - чу! Про - чи - ни да во - ро - те - чка!
До нас, До нас, Ди - во - чки, до нас.

10. $\downarrow 6^2$

Ой ти вес - на кра - сна, Що ти нам при - не - [сла]?

11. $\downarrow 33;45=$
 $\downarrow 44;(44)\{45\}$
ПСТС

Ой на ган - ку, на га - но - чу, Ой на ган - ку, там дів - чи - на кро - сна тка - ла.

12. $\downarrow 44;6^2;5=$
 $=V55;6^2;7$
ПСТС

Ойли - ве чо - вен, та во - ли по - вен, Бо - дай не схи - гну - вся, бо - дай не схи - гну - вся, да бо - дай не схи - гну - вся.

13. $\downarrow 444$ ПСТС

Вол бу - шу - є, Вол бу - шу - є, ве - сну чу - є.

14. $\downarrow 44;P34=$
 $=V66;P36$

Ой у - па - ла стрє - ла да по - се - рель се - ла. О - хо - хо. да по - се - рель се - ла.

ПСТС – переритмізація семантично тотожних силагабуп

15. $\downarrow 335^2 = V447^2$

Ой Ва - си - ло, да Ва - си - ле - ньку, ти ма - ла я ди - ти - на,
 і - деш по - дем да си - вим ко - нем - а ди - ви - ти - ся ми - ло.

16. $\downarrow 44; P433 = V66; P|44|44$

І - шов брат з се - стро - ю тон - ко - ю кład - ко - ю. У - сі лу - ги зе - ле - ні - ют по ду - бро - ві, по ду - бро - ві.

17. $\downarrow 4 \underline{33}^2$

А ми про - со сі - я - ли, сі - я - ли. Зе - льо на - я на - ша ду - бро - ва, ду - бро - ва.

Весняно-грозьцький (кустовий) мелотип

18. $\downarrow 46^2$

Ой ти Трій - ша, ти хо - лод - на - я ро - са. Ой не хо - ди, моя ми - ла - я й бо - [са].

Весняно-купальський мелотип

19. $\downarrow 54^2$

Ма - лень - ка ні - чка вес - ня - но - чка. Не ви - спа - ла - ся На - та - ло - чка.
 Хо - дь - те, лю - ди, ди - ви - ти - са, Як бу - де ві - дима па - ли - ти - са.

Ключові мелотипи періоду жнив: трудовий «живно-голосіння» та ритуальний дожинковий

20. *rubato* V44³

Ой ко-ти-вса ве-нок з по-ля, Ой ко-ти-вса ве-нок з по-ля, Та до па-на до по-ко-я.
Ой до кон-ца, жен-чи-ка, до кон-ца, Да пі-де-мо до-домь-ку за сон-ца.

21. 43²

22. 553

Сель-мо, ма-мо-нько, по-ве-че-рай мо зо мно-ю. По-ве-че-рай-ши, да по-ді-лим-са з то-бо-ю.

Квінтовий лад мажорного нахилу

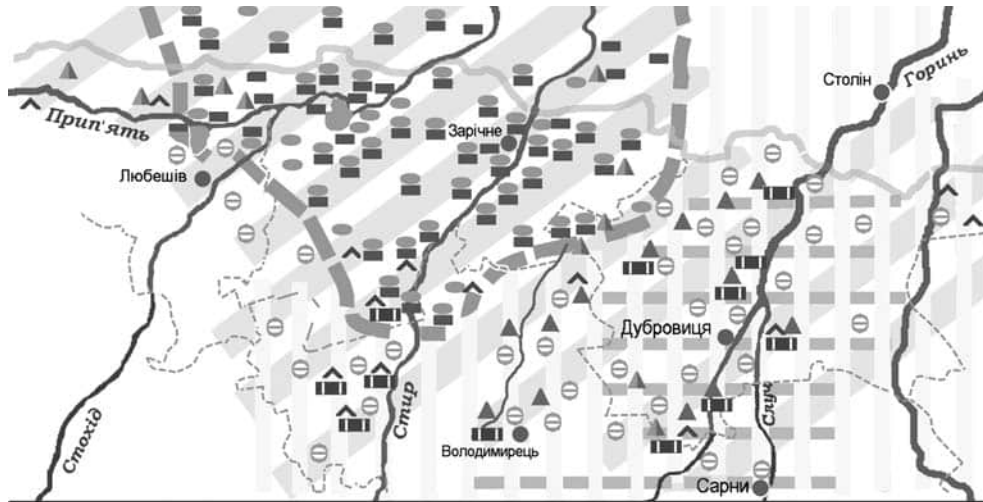
23. 6³

У са-до-чку го-лу-бець гу-де. О, У са-до-чку го-лу-бець гу-де. По сві-тли ці го-ло-сок і-де

Квінтовий лад (♭3, #4) з трьома огорами 5, 2, 1.

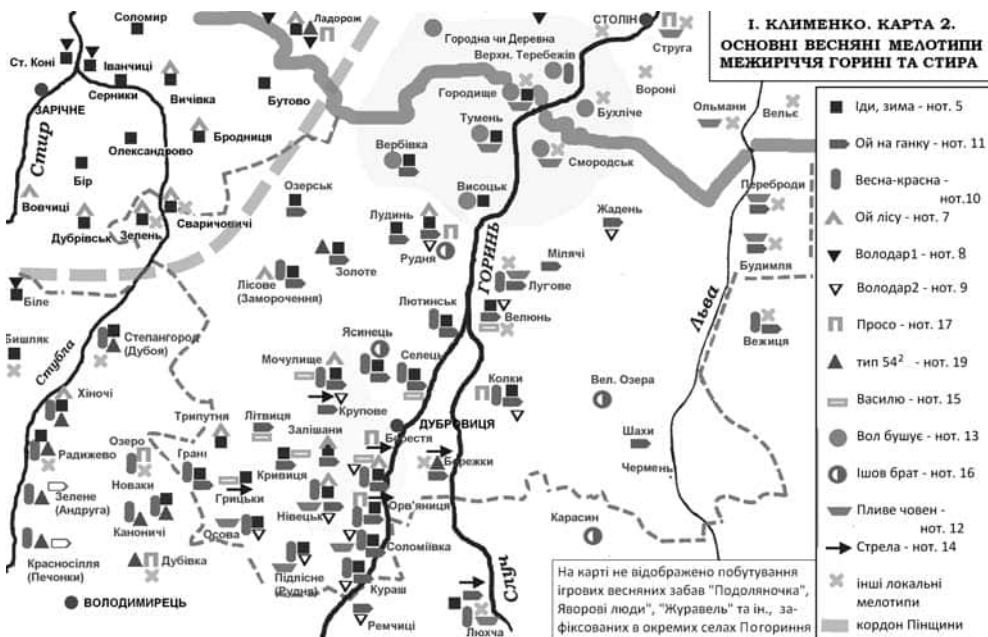
24.

Ой ти ка-зав, кле-ну-ли-стонь-ку, що не бу-деш о-па-да-ти.
Ой ти ка-зав, да мій ба-тець-ку, що не бу-деш од-да-ва-ти.



І. КЛИМЕНКО. КАРТА 1.
ПІВДЕННИЙ КОРДОН ПІНЦІНИ ЗА ОЗНАКАМИ ПРИСУТНОСТІ/ВІДСУТНОСТІ КЛЮЧОВИХ ОБРЯДОВИХ МЕЛОДІЙ
(КОЖЕН ЗНАЧОК / ГРУПА БЛИЗЬКИХ ЗНАЧКІВ ВІДПОВІДАЄ НАСЕЛЕНОМУ ПУНКТУ)

- | | | | | | |
|---|---|---|--|---|--|
| ▲ | КОЛЯДКИ 55P3;553 (НОТАЦІЯ 2) | ■ | "ВЕСНА"="ТРИЦА" (НОТ. 18) | ▨ | ВЕСІЛЬНІ ЛАДОВІ МАСИВИ: |
| ▣ | КОЛЯДКИ P4;44;p4 (НОТАЦІЯ 3) | ● | "ЛІТО" = "ЖИВНО" (НОТ. 20) | ▨ | ТЕРЦЕВІЙ (НОТ. 22) |
| ▲ | КУПАЛЬСЬКІ АБО ВЕСНЯНКИ 54 ² (НОТ. 19) | ⊖ | ДОЖИНКОВИЙ ТИП 43 ² (НОТ. 21) | ▨ | КВІНТОВИЙ (МАЖ.) (НОТ. 23) |
| | | | | ▨ | КВІНТ. (МІН) З ОПОРАМИ 1-2-5 (НОТ. 24) |

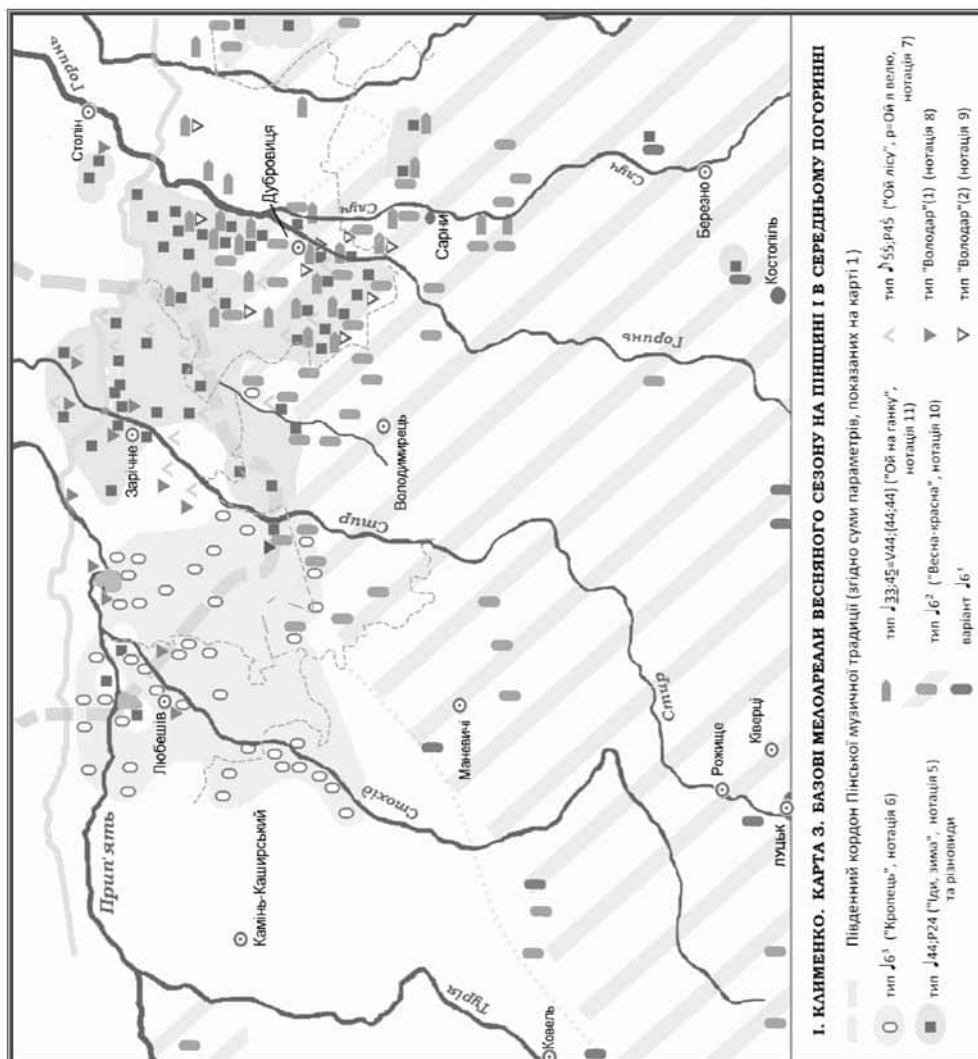


І. КЛИМЕНКО. КАРТА 2.
ОСНОВНІ ВЕСНЯНІ МЕЛОДИНИ МЕЖИРІЧЧЯ ГОРИНІ ТА СТИРА

- ▣ Іди, зима - нот. 5
- ▣ Ой на ганку - нот. 11
- ▣ Весна-красна - нот.10
- ▲ Ой лісу - нот. 7
- ▼ Володар1 - нот. 8
- ▼ Володар2 - нот. 9
- ▣ Просо - нот. 17
- ▲ тип 54² - нот. 19
- ▣ Василію - нот. 15
- Вол бушує - нот. 13
- ⊖ Ішов брат - нот. 16
- ▣ Пливе човен - нот. 12
- Стрела - нот. 14

На карті не відображено побутування ігрових весняних забав "Подолляночка", Яворові люди", "Журавель" та ін., зафіксованих в окремих селах Погориння

× інші локальні мелодії
▨ кордон Пінцини



**OPPOSITION OF LOCAL LOCAL FOLK MUSIC TRADITIONS
ON THE EDGE WESTERN POLISSYA AND MIDDLE POHORYNNYA
(on expeditions of the Kiev Conservatory 1984-2009 years
Zarichne and Dubrovysia districts of the Rivne region)**

Iryna KLYMENKO

*Problematic Scientific-Researching Laboratory of Studying of Folk Music,
Petro Chaikovs'kyi National Academy of Ukraine,
11/1-3 Architect Horodets'kyi str., Kyiv, Ukraine, 01001
tel.: (+38050) 440 67 53, e-mail: klymenko_iryana@ukr.net*

Based on field surveys of the system of rural music Polesie at the contact of East and West Polissya ethnocultural zones held by the author during the period 1984–2010, found the proximity of two contrasting type of organization narodnomuzykalnyh dialects. Dominant parameters for their definition are complex ritual and seasonal tunes year cycle (the number and characteristics of the building) and the structural parameters of tunes wedding cycle. These features are different traditions of Pynschyna (Zarichne district and surrounding villages, the epicenter is in the tradition of the Pinsk district, Brest region), medium Pogorynya (Western Dubrovysia area) and Nadstyyra (Volodimirets district).

Qing tradition strictly separated from the southern and eastern neighbors beam parallel izomel different genres. It is practiced mainly mono-melodic making all calendar seasons, attach multiple (up to several tens) of poetic texts to sample tunes. Wedding cycle Pinsk has monoladovoe device – it tunes typically polis'ky tertsovogo of relying on the lower tone.

Residents of the villages of Dubrovysia district, located around the river Horyn', know much more diverse repertoire of ritual, especially winter and spring. Wedding Song Dubrovitsia singers also inherent polytypic - found here at least three modal systems, two of which are related to Podillya and Volyn traditions. Ranges of each of the types of tunes Pogorynya individual, which may indicate the formation of local repertoire in several waves of migration raznostadialnyh layers. At the same time, the parallelism of different genres izomel Pynschyna indicates deep rooted local tradition.

There have been particular geographical distribution of stoneflies: their areas have their own shapes, which differ radically from arealogy other cycles (including reapers, midsummer, wedding).

Key words: local folk music traditions, song types, arealogy, spring song, West Polissya, Pynschyna, Pohorynnya.

ОППОЗИЦИЯ ЛОКАЛЬНЫХ НАРОДНОМУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ПОРУБЕЖЬЕ ЗАПАДНОГО ПОЛЕСЬЯ И СРЕДНЕГО ПОГОРЫНЬЯ

**(по экспедициям Киевской консерватории 1984–2009 годов
в Заречненский и Дубровицкий районы Ривенской области)**

Ирина КЛИМЕНКО

*Проблемная научно-исследовательская лаборатория
по изучению народного музыкального творчества,
Национальная музыкальная академия Украины имени Петра Чайковского,
ул. Архитектора Городецкого, 1-3/11, Киев, Украина, 01001
тел.: (+38050) 440 67 53, e-mail: klymenko_iryna@ukr.net*

На основании системных полевых обследований сельской музыки Припятского Полесья в месте контакта восточно- и западнополесской этнокультурных зон, проводившихся автором в течение 1984–2010 годов, установлено соседство двух контрастных по типу организации народномузыкальных диалектов. Доминантными параметрами для их определения являются комплекс обрядово-сезонных напевов летнего цикла (их количество и особенности строения) и структурные параметры мелодий свадебного цикла. По этим признакам отличаются традиции Пинщины (Заречненский район и прилегающие села, эпицентр традиции находится в Пинском районе Брестской области), среднего Погорынья (западная часть Дубровицкого района) и Надстырья (Володимирецкий р-н).

Пинская традиция строго отграничена от южных и восточных соседей пучком параллельных разножанровых изомел. Здесь практикуется преимущественно мономелодическое оформление всех календарных сезонов, прикрепление многочисленных (до нескольких десятков) поэтических текстов к типовым напевам. Свадебный цикл Пинщины имеет моноладовое устройство – это мелодии типично полесского терцового объема с опорой на нижнем тоне.

Жители сел, расположенных вокруг Дубровицы по течению Горыни, владеют намного более разнообразным обрядовым репертуаром, особенно зимним и весенним. Свадебным песням дубровицких певиц также присуща разнотипность – здесь обнаружены минимум три ладовых системы, две из которых связаны с подольско-волынскими традициями. Ареалы каждого из типовых напевов Погорынья индивидуальны, что может говорить о формировании местного репертуара несколькими волнами разностадиальных миграционных наслоений. В то же время параллелизм разножанровых изомел Пинщины свидетельствует о глубинной укорененности местных традиций.

Отмечаются особенности географии распространения веснянок: их ареалы имеют собственные очертания, которые кардинально расходятся с ареалогией других циклов (в частности, жатвенных, купальских, свадебных).

Ключевые слова: локальные народномузыкальные традиции, песенные типы, ареалогия, веснянки, Западное Полесье, Пинщина, Погорынье.

УДК: 78.085.7(477.87)

КОЛОМИЙКОВІ ТАНЦІ В ТРАДИЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ВЕРХОВИНИ*

Катерина ОЛЕНИЧ

*Національна музична академія України імені Петра Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, Україна, 01001*

Описано найрозповсюдженіші танцювальні жанри Закарпатської Верховини. Кожен із жанрів підлягає музичному аналізу. Проаналізований матеріал складається лише з власних експедиційних досліджень автора статті.

Ключові слова: Закарпаття, Верховина, танцювальні жанри.

Інструментальна музика Закарпаття становить самобутній пласт слов'янського фольклору. У ній збереглися важливі елементи тієї культури, яка в наш час поступово відмирає і замінюється сучасними еквівалентами. Мається на увазі велика прив'язаність інструментальної музики до побуту. Це сигнальні функції інструментів (трембіта), які сповіщали про важливі події, функції супроводу до певних дій – різні вівчарські награвання. Важливими є, безумовно, і функції озвучення весілля – від обрядової його частини (супровід до ладкань, весільні марші, затанцювання весілля) до гуляння, на якому інструментальна музика (танці) відіграє чи не найважливішу роль.

Найбільш розгалуженим пластом інструментальної музики є танцювальні жанри, оскільки вони мають найбільше різновидів та варіантів виконання. Найімовірніше, ці різновиди тісно пов'язані з індивідуальною виконавською манерою кожного музиканта, а також з особливостями мелодики тих регіонів, у яких ці танці зародилися.

Майже на всій території досліджуваного нами регіону побутує сталий склад інструментального ансамблю (місцева назва якого – “капела”), що виконує танцювальну музику. До капели входять 3–4 інструменти. Обов'язковими є скрипка (в народі не має функційної назви, хоча для нас зручніше буде називати її скрипкою-соло), скрипка-контра та бубон. Скрипка-соло веде основну мелодію, скрипка-контра має партію ритмічного гармонічного заповнення мелодії (останнє реалізується за допомогою подвійних нот); бубон дає ритмічну опору, виділяє сильні долі, хоча його партія теж містить цікаві і нелегкі для виконання ритмічні звороти. Найбільш віртуозною і багатою на імпровізацію, безумовно, є партія скрипки-соло, хоча партії інших інструментів також потребують чималої майстерності і досвіду. Якщо інструментів у капелі більше, ніж три, то це є, зазвичай, наслідком дублювання однієї зі скрипкових партій, найчастіше – партії скрипки-контри.

* Верховина – це частина високогір'я східних Карпат, у неї входить переважна більшість сіл Міжгірського району Закарпатської області.

У гірських районах Закарпаття побутує досить багато інструментальних танців: коломийка, леманька, волошин, дробойка, двійка, увиванець, каріка (гаріга), ліщанкова (побутові), затанцювання весілля, золотий танець молоді (енгедийш) – весільні обрядові. Але навіть після поверхового розгляду стає очевидним, що більшість із них є видами коломийки (принаймні, структуру коломийки¹ мають коломийка, леманька, дробойка, двійка, гаріга, ліщанкова). Місцеві жителі трактують ці танці двояко. У побуті, як вже було згадано, кожен із цих танців має свою назву. Але, відповідаючи на моє запитання, чи є ці танці коломийками, виконавці відповіли ствердно. Очевидно, цей факт свідчить про те, що самі виконавці свідомо розрізняють коломийку з-поміж інших танців *саме за її структурою*.

Отже, в подальшому будемо розглядати ці танці саме як різновиди коломийок, позаяк цей факт так чи інакше підтвердили самі виконавці. Повним підтвердженням такого трактування місцевих танців є принципи їх найменування. Умовно можна визначити три основні групи, три способи найменувань:

- за ареалом розповсюдження цього мелотипу (наприклад, леманька);
- за типом танцювальних рухів (каріка, дробойка);
- за прийомами гри (двійка).

Окрему групу становлять назви, що походять від імені автора чи виконавця, завдяки якому виник чи розповсюдився цей танець (“Васильова”, “Шимонова” і т. д.) – вони побутують зазвичай як усні локальні назви.

Деякі з цих танців навіть мають свій пісенний аналог, у зв’язку з чим іноді складно визначити, яке начало було первинним – пісенне чи танцювальне. Основною ознакою, яка вказує на інструментальне походження, є чітке дотримання коломийкової структури з можливим орнаментальним варіюванням. Чіткість форми і ритму є безпосередньо пов’язаною з танцем.

Щодо різновидів танцювальних коломийок, то їх найчастіше відрізняє мелодика. Гармонічний супровід (якщо він є) не спирається на класичне розуміння функційної зміни гармонії. Простіше кажучи, цей супровід особливо не стежить за внутрішнім розвитком мелодики. Зміна гармонії відтворює лише внутрішнє відчуття виконавця зміни у формі, тому поняття гармонічної функційності тут відсутнє як таке. Сталим елементом гармонії є хіба що тоніка, всі ж інші гармонічні побудови чергуються в будь-якому порядку. Не дивлячись на це, сама мелодія часто містить у собі деякі елементи функційності. У разі неспівпадіння цих внутрішніх функцій з гармонією супроводу виникає своєрідне відчуття поліфункційності.

Ритміка є найбільш сталим елементом музичної мови інструментальних танців. Вона розвивається лише варіантно, не зачіпаючи основоположних засад коломийкової ритмобудови. Найвіддаленішим варіантом зміни ритміки є лише дроблення або об’єднання тривалостей у межах чітко заданої структури. Поряд із цим часто використовується кількаразове повторення одного з речень, частіше – другого. Розширення структури через додаткове повторення мотивів трапляється нечасто.

Визначення назви подібних танців найчастіше не ґрунтується на загальних жанрових ознаках того чи іншого підвиду коломийки. Тут наявна прив’язаність назви до окремої мелодії і визначення цієї назви як жанру. Візьмемо, до прикладу, міжгірський танець “Леманька”. У цьому танці коломийкова структура є чітко

¹ Коломийковою структурою називається складочислова будова строфи 4+4+6.

вираженою, однак, незважаючи на це, самі виконавці не вживають терміна “коломийка”. Для них назва “леманька” стала визначенням жанру. З огляду на велику кількість мелодичних типів, а разом з цим – і ритмічних особливостей, міжгірську танцювальну коломийку важко класифікувати за якимись загальними особливостями і визначити основні тенденції розвитку ритму та мелодики. Тому найкращою дійсно виявляється “народна” класифікація – за історично складеними назвами кожної мелодії.

Леманька (табл. 1) – танець з коломийковою структурою, що поширений у Міжгірському та Воловецькому районах. Його назва походить від назви етнічної підгрупи леманів (або лемаків), яка поширюється на жителів Воловецького району. Можна припустити, що сам мелотип теж походить з Воловеччини, вже пізніше увійшовши до міжгірського фольклору під виглядом жанру, що стилізує традиції іншого регіону (згадаймо центральноукраїнські “циганочки” та “сербяночки”).

Леманька є чи не єдиним танцем з міжгірської коломийкової підгрупи, який не прив’язаний лише до однієї мелодії. Існує декілька варіантів як танцювальної леманьки, так і співаної. Ймовірно, що це група наспівів, запозичених з Воловецького району, які надалі розвинулися в Міжгірському фольклорі “за своїми правилами”, синтезувалися з тутешніми мелодичними типами. Особливості мелодики леманьок можна визначити лише в загальних рисах. Передусім це мажорний лад, що є не дуже типовим для Міжгірського фольклору. Найрозповсюдженіший мелодичний контур виглядає так: початковий висхідний рух, закінчення першого речення на другому ступені та повернення до тоніки в кінці другого речення. Типовою рисою є чітке дотримання коломийкової структури, особливо в ансамблевому виконанні танцю та в пісенних аналогах. Сольне виконання на окремих інструментах передбачає незначне розширення структури в кадансах, яке все ж не уявляє коломийкову структуру.

Ще однією особливістю є куплетна форма, яка втрачається хіба що в кульмінаційних місцях, де на перше місце виходить імпровізація. Однак навіть імпровізація тут має свої межі – відчуття коломийкової основи залишається незмінним. До речі, саме в кульмінаційних розділах танцю виконавці можуть вкрапляти коломийкові приспівки, що є ще одним доказом суто коломийкового походження леманьки.

Дробойка (табл. 2) – давній закарпатський танець, побутування якого не обмежується територією Міжгірського району. Його назва на місцевому діалекті означає “дрібненька”, а також походить від хореографічних особливостей танцю – “дроботіння” ногами. Цей хореографічний рух дійсно є дуже древнім, він наявний у більшості кругових танців слов’ян. Отже, корені дробойки можуть сягати дуже давніх часів.

Щодо мелодики, то на Верховині дробойка має лише одну мелодію. Основною її особливістю є частотна перевага другого ступеня і пов’язане з ним відчуття нестійкості (квінта від п’ятого ступеня сприймається як домінанта). Взагалі вся мелодика міжгірського варіанту дробойки є багатогою та яскравою. Тут можна виділити три основні типи мелодичного руху: перший – побудований навколо другого ступеня, другий – тонікоцентричний, третій – мелодичне оплітання (circulatio) п’ятого ступеня.

“Дроботіння” в хореографії відображається в ритміці, тут наявна мелізматика, а також швидкий темп. Коломийкова структура є явно вираженою. У деяких випадках вона врзноманітнена синкопами, хоча коломийкова основа від цього не стає завуальованою.

Двійка (*табл. 3*) є своєрідним підвидом коломийки. Назва цього танцю походить від прийому гри “дуфлом”. Гра “дуфлом” – смичок вступає на натиснену пальцем ноту з певним запізненням, від чого створюється відчуття своєрідного форшлагу. Цей прийом не можна назвати штрихом, швидше за все – це окремий виразовий засіб. За допомогою цього засобу створюється враження витонченої віртуозності, крім цього, за незначних темпових зрушень загальний запальний характер танцю залишається незмінним.

Мелодія двійки може мати декілька варіантів, щоправда, дуже близьких між собою. Варіантні зміни відбуваються лише у звуковисотному відношенні і торкаються, зазвичай, лише першої половини коліна. Щодо типів кадансів, частоти повторення тих чи інших поспівок та їх співвідношення у формі, то всі ці риси подібні між собою в усіх варіантах танцю.

Коломийкова структура відчувається в цьому танці досить чітко, імпровізація в межах конкретного зразка не виходить за межі мікрохроматичного ладового забарвлення поспівок та незначних ритмічних змін у мотивах. Можливо, така простота якраз і пов’язана з незвичним прийомом виконання – дуфлом, який сам по собі створює враження віртуозності і складності виконання.

Гаріга (*табл. 4*). На Верховині побутує ще одна назва цього танцю – каріка. Слово каріка в перекладі з угорської мови означає “коло”. Місцеві виконавці навіть слово “гаріга” перекладають як “коло”, хоча цього слова немає в їхньому діалекті. З цього випливає, що музиканти усвідомлюють напливовість цього жанру. На Лемківщині теж побутує танець каріка (більше відомий як карічка), але він має структуру 6+6, мелодика явно словацького (навіть не угорського) походження.

Щодо Верховинської гаріги, то залишається загадкою її походження, адже структура танцю коломийкова; за стилістикою вона нічим не відрізняється від інших місцевих коломийкових танців. А от поява слова “каріка” (що трансформувалося в “гаріга”) у цій місцевості не викликає подиву, адже цей регіон певний час був під владою Угорщини. Музична фольклорна культура цієї країни не вплинула на місцевий фольклор, тому пов’язувати гарігу з угорською етнічною музикою не варто. Але, можливо, представники угорського народу, які бували у цій місцевості, назвали зручним для себе словом місцеві колові танці. На жаль, зараз вже майже неможливо дослідити цей факт, так само, як і те, чому гарігою (тобто, колом) назвали лише цю окрему коломийкову мелодію.

Щодо жанру **інструментальної коломийки** як такої, то назву “коломийка” носить група мелодій, які за стилем, ритмікою, характером та іншими музичними рисами аж нічим не відрізняються від тих танців, що були описані вище. Складається таке враження, що сюди потрапили ті коломийкові мелодії, які не отримали власної, індивідуальної назви. Адже, майже кожному з назв вищеописаних танців можна “розшифрувати”, і в розшифрованому варіанті обов’язково буде слово “коломийка”. Наприклад: леманька – леманська (воловецька) коломийка: дробойка – “дрібненька”, швидка коломийка, двійка – коломийка, яку виконують “подвійними”, дубльованими нотами, гаріга – коломийка, яку танцюють у колі (до речі, не усі види коломийок танцюють у колі, багато з них є парними, тому назва цілком адекватна), ліщанкова – коломийка, яку танцюють настільки швидко, що тупіт ніг тих, хто її виконує, нагадує розсип ліщинових горіхів (знову ж таки, цю версію вигадала не я; так пояснив мені назву танцю один з місцевих музикантів).

Увиванець (*табл. 5*) (інша назва – “вививанець”) – танець, що розповсюджений не лише на території Закарпаття, але й на всій Західній Україні. Судячи з цього, він має глибокі українські корені. Але в Міжгірському районі танець набув типових, самостійних рис. Назва, очевидно, походить від танцювальних колоподібних рухів (увиванець – від слова “витися”, “увиватися”, “вививатися”). Головною особливістю танцю є швидкий темп, що найімовірніше теж пов’язаний з хореографічними особливостями.

Відмінною ознакою міжгірського увивання є мінорний лад з високим 4 ступенем, на протигагу мажорному ладу, притаманному, наприклад, львівським увиванням. У Міжгір’ї назва “увиванець” пов’язана лише з однією мелодією, яка не має особливих варіантів. Але з огляду на достатню кількість різновидів увивання на всій західноукраїнській території, можна зробити висновок, що в міжгірському фольклорі прижився лише один з варіантів.

Щодо структури, то відомі зразки на території усієї Західної України мають коломийкову структуру, або близьку до коломийкової. Записаний автором статті зразок має змінну структуру, але містить настільки яскраві риси коломийкового мислення, що неможливо віднести його до неколомийкових танців. Розглядаючи нотний зразок, звернімо увагу на особливості ритміки і темпу: за дуже швидкого темпу синкопи та пунктирний ритм, що наявні в мелодії, зливаються з рівномірним супроводом, що контрапунктно заповнює мелодію. У такій ситуації ці ритмічні фігури сприймаються лише як урізноманітнення рівномірних тривалостей супроводу. Як ми знаємо, рухливий початок рівномірними тривалостями – одна з найяскравіших рис коломийкової структури, отже, мелодія та супровід у поєднанні якраз і утворюють враження типового початку коломийки. Другий же шестискладовик, який тут дотримується незмінного ритму, повністю відповідає другій фразі коломийкової структури 8+6, і тому ця ознака теж зближує увиванець з коломийковими танцями за допомогою коломийкового типу музичної логіки.

Як вже було згадано, структура цього танцю не є сталою – при кожному проведенні вона змінюється (5+6, 6+6, 7+6, 8+6). У таких умовах, особливо у разі прослуховування цілого зразка, складається враження, ніби всі видозміни структури походять від ритмічного урізноманітнення 8+6. Партія соліста є дуже віртуозною, мелодія яскраво оздоблена додатковими звуками (імітацією додаткового супроводу) та мелодичними прикрасами. Насправді увиванець є одним із небагатьох танців, в якому роль імпровізації в партії скрипки соло є величезною. Проста поспівкова мелодика тяжіє до урізноманітнення, вживання великої кількості мелодичних прикрас і ритмічних видозмін. Бачимо велику кількість синкоп і пунктирів, які сприймаються як скорочення і заодно – прикраса рівномірного коломийкового ритму. Разом з тим, у процесі імпровізації трапляється й архетипна коломийкова ритміка. Об’єднуючим чинником усіх проведеннь є незмінний завершальний шестискладовик з архетипним для коломийкового ритму закінченням (чотири восьмі та дві чвертки).

Варіанти танцю на території України є досить різними. Це спонукає до думки, що різні мелодії об’єдналися тут більшою мірою за хореографічними особливостями, а не за музичними. Отже, як було згадано, основною відмінною ознакою міжгірського увивання є швидкий темп, який в ансамблевому виконанні підкреслюється ударами бубна на кожну долю. Особливістю форми є повторення речень, причому кількість повторень щоразу може змінюватися. Різні комбінації повторень впливають лише на інтонаційну сторону форми. Відкинувши ці повторення, ми побачимо мелодичний

тип, у якому перше речення будується навколо 5 ступеня, а друге – навколо тоніки. Таке співвідношення є найтиповішим для міжгірського фольклору взагалі (більшість танцювальних і співаних коломийок мають саме такі мелодичні особливості).

Розглянуті нами зразки коломийкових танців стисло демонструють усе різноманіття варіантів коломийкових мелодій та варіантів коломийкової ритміки – як вже було згадано, жанри з коломийковою структурою переважають у всіх пластах верховинського фольклору; отже, ми розглянули ту музику, яка майже повністю репрезентує інструментальну танцювальну традицію цього регіону.

Але для повної картини, що покаже стан інструментальної традиції, коротко розглянемо неколомийкові жанри – тим паче, їх є не так багато. Зокрема, авторіві статті довелося зустріти лише два – це танець волошин зі структурою 7+7 та обрядове затанцювання весілля (структура 6+6).

Розглянуті нами танцювальні жанри є лише невеликою частиною інструментальної культури Верховини. Попри велику кількість мелодій, ці жанри досить важко класифікувати за суто музичними ознаками, оскільки вони надто різні за стилістикою. Таке розмаїття може бути пов'язане з впливами інших культур, щоправда, не на глибокому стилістичному, а на поверхневому рівні, який виражається запозиченням сформованих мелодій.

Таблиця 1

Леманька	
Особливості танцювальних рухів	Повільні, плавні. Танець парний
Напрямок танцювальних рухів	Рух по колу, також танець на місці (тупотіння ногами)
Темп	Помірно швидкий, $q \approx 140$
Музичний розвиток	Варіантний
Розмір	Парний
Форма	Симетрична, куплетна
Часові (кількісні) межі імпровізації	Імпровізація не виходить за межі коліна
Формотворчі межі імпровізації	Стале відчуття коломийкової структури. Імпровізація не впливає на розвиток форми та відчуття структури, хоча можливі структурні розширення
Роль імпровізації	Прикрасити або врізноманітнити мелодію за допомогою варіантних звуковисотних і ритмічних змін

Таблиця 2

Дробойка	
Особливості танцювальних рухів	Дробойка є чоловічим танцем і, за описами виконавців, його танцюють так: хлопці стають у коло, обіймаються за шию і “дроботять” ногами
Напрямок танцювальних рухів	Танець на місці, рух усіх тацюючих усередину кола
Темп	Помірно швидкий, $q \approx 140$
Музичний розвиток	Варіантний розвиток коліна
Розмір	Парний
Форма	Симетрична
Часові (кількісні) межі імпровізації	Імпровізація не виходить за межі коліна
Формотворчі межі імпровізації	Імпровізація не впливає на відчуття коломийкової ритмоструктури
Роль імпровізації	Урізноманітнення ритміки і мелодики

Таблиця 3

Двійка	
Особливості танцювальних рухів	Танцюристи беруться за руки, схрещуючи їх перед собою
Рухи енергійні, дрібні	Рух по колу, також танець на місці (тупотіння ногами)
Напрямок танцювальних рухів	Рух по колу
Темп	Помірний
Музичний розвиток	Варіантний
Розмір	Парний
Форма	Симетрична
Часові (кількісні) межі імпровізації	Імпровізація не виходить за межі коліна
Формотворчі межі імпровізації	Імпровізація не впливає на відчуття коломийкової ритмоструктури
Роль імпровізації	Урізноманітнення ритміки і мелодики

Таблиця 4

Гаріга	
Особливості танцювальних рухів	За хореографічним рисунком гаріга схожа на дробойку, тобто, присутнє дроботіння на місці
Танець груповий	Рух по колу, також танець на місці (тупотіння ногами)
Напрямок танцювальних рухів	Рух по колу
Темп	Швидкий
Музичний розвиток	Варіантний розвиток коліна
Розмір	Парний
Форма	Симетрична
Часові (кількісні) межі імпровізації	Імпровізація не виходить за межі ритмоструктури; виявляється в мінімальних змінах ритміки всередині коліна
Формотворчі межі імпровізації	Імпровізація не впливає на стале відчуття коломиїкової структури
Роль імпровізації	Урізноманітнення ритміки

Таблиця 5

Увиванець	
Особливості танцювальних рухів	Дрібні рухи, танець парний
Напрямок танцювальних рухів	З поворотами в різні сторони, а також рух по колу, кружляння
Темп	Швидкий, $q \approx 190$
Музичний розвиток	Варіантний розвиток поспівки
Розмір	Симетричний, 4/4
Форма	Симетрична на рівні поспівок (питання-відповідь)
Часові (кількісні) межі імпровізації	Стале відчуття структури (по часу), але порушення ритмічної формули коломиїки в кульмінаційних місцях
Формотворчі межі імпровізації	Незначне розмивання коломиїкової структури, імпровізоване "нанизування" поспівок, за якого, однак, не втрачається відчуття коломиїковості. Компенсація дрібних тривалостей мелодії довгими звуками у процесі імпровізування
Роль імпровізації	Імпровізація як своєрідний "порятунок" від одноманітності, яка може виникнути у разі довготривалого повторення поспівки

Список використаної літератури

1. *Кухач Ф.* Јужно-Словјенске народне попиевке (Chansons nationales des slaves de Sud) / Ф. Кухач. – Загреб : Тискара и литографија Д. Албрехта, 1878. – 340 с.
2. Лонић М. Класификација играчког фолклора / М. Лонић [Електронний ресурс].
3. *Гошко Јо.* Населення Українських Карпат XV–XVII століття. Заселення. Міграції. Побут / Ю. Гошко. – К. : Наукова думка, 1976. – 208 с.
4. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян / В. Гошовский – М. : Советский композитор, 1971. – 304 с.
5. *Колесса Ф.* Огляд пісенних форм української народної поезії / Ф. Колесса // Музикозначі праці / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 113–189
6. *Мишанич М.* Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції / М. Мишанич // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. пр. – К. : 1989. – С. 45–52.
7. *Шумада Н. С.* Специфіка коротких пісенних жанрів сучасного слов'янського фольклору : доповідь на VII Міжнародному з'їзді славістів (Варшава, серпень 1973 р.). – К. : Наукова думка, 1973 – 18 с.
8. *Шумада Н. С.* Походження і розвиток коломийки як жанру / Н. С. Шумада // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору / В. А. Юзвенко, М. М. Гайдай, Н. С. Шумада, Ю. З. Круть. – К. : Наукова думка, 1973. – С. 62–90
9. *Хай М.* Музика Бойківщини / М. Хай. – К. : Центр досліджень усної історії та культури “Родовід”, 2002. – 304 с.
10. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / М. Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 544 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

THE SYSTEM OF DANCE GENRES IN ZAKARPATSKA VERKHOVYNA

Kateryna OLENYCH

*Petro Chaikovs'kyi National Academy of Ukraine,
11/1-3 Architect Horodets'kyi str., Kyiv, Ukraine, 01001*

The article deals with the most widespread dance genres of Zakarpatska Verkhovyna. Each genre is subject to the musical analysis. The analyzed material consists exclusively of authors own expeditionary investigation.

Key words: Zakarpattia, Verkhovyna, dance genres.

СИСТЕМА ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ВЕРХОВИНИ

Катерина ОЛЕНИЧ

*Национальная музыкальная академия Украины имени Петра Чайковского,
ул. Архитектора Городецкого, 1-3/11, Киев, Украина, 01001*

Описаны наиболее распространенные танцевальные жанры закарпатской Верховины. Каждый из жанров подлежит музыкальному анализу. Проанализированный материал состоит исключительно из собственных экспедиционных исследований автора статьи.

Ключевые слова: Закарпатье, Верховина, танцевальные жанры.

УДК: 784.3:398(498:437.6)

МАРАМОРОСЬКІ БАЛАДИ КАРПАТСЬКОГО ЦИКЛУ: ПРОБЛЕМА МІЖЕТНІЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Ганна ПЕЛІНА

*Національна музична академія України імені Петра Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, Київ, Україна, 01001
тел.: (+38044) 279 68 37, e-mail: anna_pelina@ukr.net*

Розглянуто особливості розповсюдження на історичній території Мараморошини балад про Довбуша, Пинтю та про розбійника Янчі у контексті концепції “карпатського циклу” Яна Бистроня та їх міжетнічні зв'язки зі словацьким та румунським фольклором.

Ключові слова: Мараморошина, балада, карпатський цикл.

Питання територіального поширення тих чи інших баладних творів, а також причини й особливості їх спільності поміж різними народами вже тривалий період привертала увагу дослідників [5; 13; 17; 20]. На відміну від чітко регламентованого ситуацією, місцем і часом виконання обрядового фольклору, функційна незакріпленість та загальнолюдська типологія баладних сюжетів [5, с. 91], поряд із іншими чинниками, зумовили їх широке розповсюдження в ареалах, достатньо відмінних за музичним стилем¹. Спільності між баладними творами як у межах рідної етнічної території, так і у міжетнічних зв'язках представлені різними рівнями.

На наш погляд, вдалим полем для подібних досліджень є поліетнічна культура Карпат, що сформувалася під впливом різних історичних ситуацій та сусідством різнонаціональних державних утворень. Щоб пояснити спільності у пісенному фольклорі різних народів, що населяють Карпати, польський дослідник Ян Бистронь сформулював концепцію, що доводить існування специфічних обставин, завдяки яким пісенний репертуар у музичному просторі карпатської зони об'єднується у так званий “карпатський цикл пісень” [13, с. 286–287]. За переконанням польського вченого, різні етнонаціональні групи (українці, словаки, моравські чехи, поляки і румуни), що заселяють смугу східних та західних Карпат, об'єднані спільною матеріальною та духовною культурою [13, с. 286]. Ця спільність породжена типом господарства, розповсюдженим уздовж усього карпатського хребта (землі сучасної Румунії, України, Словаччини та Польщі). Через несприятливі для землеробства природні умови у зоні високогір'я та середньогір'я, місцеві мешканці здавна вимушені були займатися відгінним полонинським скотарством. Учений вважав, що

¹ У цьому контексті термін “стиль” використовуємо як синонім до слова “діалект”, спираючись на визначення В. Гошовського: “музичним діалектом ми називаємо комплекс різних стилістичних особливостей національного музичного фольклору, поширений на певній території” [4, с. 49].

ці специфічні обставини відіграли важливу роль в об'єднанні музичного простору цієї гірської території [13, с. 286]. Зі східним і західним слов'янством пов'язана і частина Румунії через територіальне посередництво східних Карпат, що пролягають від історичних румунських територій Трансильванії і Молдови (історичний край Румунії, що межує із сусідньою державою – Молдавією) до Польщі. Отже, однакові ландшафтно-кліматичні умови сформували пастушу господарсько-культурну спільноту та зблизили слов'янські народи і румунів, що могло зумовити досить тісні міжкультурні контакти.

На думку Я. Бистроня, саме сезонний напівкочовий спосіб життя спровокував формування особливої системи обмінів та впливів між горянами різних етнічних та етнографічних груп, які займалися відгінним скотарством на Карпатських полонинах. У своїй роботі *“Polska piesń ludowa”* (1925) Я. Бистронь назвав це явище **“пастушою культурою”** [13, с. 287].

Духовним набутком пастушої культури, на думку польського вченого, є **“карпатський цикл пісень”** – обсяг пісень із подібною тематикою, які переймали та поширювали карпатські пастухи різних національностей, мандруючи гірськими луками впродовж п'яти місяців, доки тривав сезон випасання. На відміну від Я. Бистроня, Філарет Колесса та Володимир Гошовський вважали, що міжкультурний обмін міг здійснюватися також під час сезонних сінокошних робіт та торгівлі на нейтральних територіях² або через посередництво мандрівних купців [4, с. 34].

Карпатський цикл – це група різних за змістом пісень, дотичних до балад. У дослідників розходилися погляди на перелік сюжетних тем, які входять до його реєстру. Зокрема, Ф. Колесса обмежився таблицею сюжетів, що побутують на Лемківщині [13, с. 288]. Ширше це питання спробував розкрити Степан Мишанич, який систематизував баладні теми, розповсюджені в Карпатах, проте і його реєстр важко назвати досконалим³. Наприклад, зовсім відсутній у тому списку сюжет балади про Довбуша – найпопулярніший як у Карпатах, так і поза їх межами⁴. Невідомо, з якої причини цей сюжет дослідник не відніс до карпатського циклу пісень, адже його популярність на обох схилах Карпат беззаперечна, і, як побачимо далі, він за всіма ознаками вписується в цю концепцію.

Наявність такого об'єданого пісенного масиву у пастушій культурі Карпат, на перший погляд, суперечить ідеям провідного дослідника закарпатського фольклору – В. Гошовського: науковець намагався, навпаки, розділити територію Закарпаття

² Селяни “за австрійських часів кожного літа відправлялися цілими громадами в угорські рівнини аж под Тису і Дунай за заробітком при жнивях і сінокосах; тут стрічалися з словаками, такими ж сезонними робітниками, і мали добру нагоду переймати їх пісні, які опісля ставалися модними по лемківських селах” [13, с. 286].

³ На думку С. Мишанича, до типових баладних сюжетів, поширених серед українців, словацьких чехів, поляків, частково південних слов'ян, угорців і румунів можна віднести такі сюжети: 1) Жених-мрець; 2) Замурована мила (милій); 3) Жінка розбійника; 4) “Пані пана забила”; 5) Дівчина-воїн; 6) За збанок – пана; 7) Пан безчестить дівчину (“ковальова дочка”); 8) Сокіл і горлиця; 9) Вивіряння вірності жінки (милої); 10) Краків'янка, король і палач; 11) Жінка-зрадниця (“Іван та Мар'яна”); 12) Мати отруїла невістку і сина; 13) Дівчина, отруєна на весіллі; 14) Смерть милого на війні (“В зеленім садочку”); 15) Янчі під шибеницею (“Сидить Янчі при ярочку”); 16) Розбійники вбивають Янка (“Пасол Янко три воли”); 17) Про опришка Пинтню; 18) Про збойника Яношіка, та інші [19, с. 460].

⁴ Зокрема, баладу про Довбуша “Ой, попід гай зелененький” від І. Франка записав М. Лисенко, опублікувавши її у “Збірнику українських пісень” (випуск четвертий, К., 1866, № 5). Зразок передрукував Д. Ревуцький у збірнику “Золоті ключі” (вип. 3) [12, с. 39–42].

за музичними стилями (діалектами) [4]. Насправді ж дослідники вибудовували свої теорії на різному матеріалі і з застосуванням різних методик, і протиставляти їх навряд чи варто. Поділ на діалекти В. Гошовський втілював на основі обрядового фольклору, а необрядовий входив до його наукових зацікавлень лише спорадично. Концепція Я. Бистроня побудована насамперед на спільному колі баладних сюжетів і не враховує обрядові жанри.

Проте, не варто забувати, що спроба об'єднати високогірну частину Карпат, в тому числі і Закарпаття, через “коломиїкове мислення” була й у В. Гошовського [3, с. 156]. Учений не заперечував, що музичне мислення народу не розвивалось у абсолютній ізольованості від будь-яких впливів: “В кожному середовищі існують твори різноманітного походження, в тому числі, і запозичені з фольклору сусідніх народів” [3, с. 211]. Міграційним та асиміляційним процесам у фольклорі В. Гошовський присвятив окреме дослідження, в якому виокремив чотири рівні асиміляції пісень⁵ [3, с. 210–262].

Згадуваному циклу пісень приділив увагу і Ф. Колесса у рефераті “Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам)”, прочитаному на *Першому з'їзді слов'янських філологів*, який відбувся у Празі в жовтні 1929 року [13].

У своєму дослідженні Ф. Колесса визначив перелік пісень, спільних на рівні сюжетів для українських лемків, словаків, моравських чехів і поляків⁶. Оскільки вчений зосередив свою увагу на лемківській етнічній території, він не залучив у своє дослідження румунів, про яких лише побіжно згадав [13, с. 300]. За словами Ф. Колесси, один і той же сюжет у різних етнічних спільнотах міг побутувати у кількох мовних версіях зі збереженням віршової форми (найчастіше у лемків трапляються форми 4+4; 4+3; 6+6; 5+3).

Учений зробив важливі висновки, зокрема про існування карпатського циклу пісень у **широкому** сенсі, маючи на увазі перейняті слов'янами пісні від західноєвропейських народів, та у **вужькому** – коли йдеться про пісні, які поза групою карпатських пісень не співають [13, с. 288]. Головний недолік цієї роботи В. Гошовський вбачав у недостатній конкретизації вченим питання поділу лемківських пісень карпатського циклу на “спільнослов'янські” та “запозичені” [3, с. 212]. Але варто зауважити, що у своїх фольклористичних працях Ф. Колесса чітко диференціював різні способи виникнення спільностей у фольклорі: “Пісні однакової теми можуть поставати незалежно від себе на різних місцях, і споріднення пісень щодо змісту не завжди може бути доказом переймання чи запозичення; та коли до подібності змісту долучається ще й однакова віршова форма або навіть мелодія, тоді не може бути сумніву, що такі коінциденції не є випадкові” [14, с. 111].

⁵ Вважаємо, що термін “асиміляція” не завжди доречний у ситуаціях, пов'язаних із зовнішніми впливами на культуру. Процес асиміляції означає практичну втрату культурою своєї ідентичності. Коректнішим, на наш погляд, є термін “акультурація”, який пояснює процес міжетнічних взаємовпливів та переймання культурних елементів зі збереженням кожним з етносів ознак власної ідентичності [9, с. 16]. Але оскільки ця стаття спирається на теоретичну позицію В. Гошовського, у тексті статті поруч з “акультурацією” відповідно зберігається і дещо застарілий термін В. Гошовського “асиміляція”.

⁶ Ф. Колесса називав лемківську територію “оживленою ендозмозою східних і західних культурних впливів”, яка відіграла важливу роль у посередництві і передаванні культурних впливів із заходу на українські землі й у зворотному впливі – з України до західних слов'ян, але остання хвиля впливів не переступає пограничного пояса Лемківщини [13, с. 290–293].

І справді, пісні карпатського циклу, як зазначили Ф. Колесса та В. Гошовський, очевидно мають різні джерела походження: не всі з них були прямо запозичені від сусідніх народів. Щоб розібратися, яким рівнем спорідненості пов'язані балади карпатського циклу, потрібно диференціювати ці рівні. У фольклорі прийнято розрізняти три види взаємозв'язків: **генетичний** – результат спільності походження духовної культури, **типологічний** – наслідок спільних закономірностей розвитку фольклору у схожих історичних умовах, та **контактний** – наслідок переймання елементів форми та змісту у процесі культурного взаємообміну [7, с. 6].

Отже, не варто розглядати балади карпатського циклу тільки під оглядом взаємних обмінів та запозичень, як це робив Я. Бистронь. Ймовірно, що цей цикл формувався різними шляхами, які можна упорядкувати за різними рівнями спільності. Але щоб вирішити питання спільності, доцільно окремо розглядати такі складові цілісного фольклорного тексту, як сюжет, віршова форма та наспів, оскільки кожен із них може демонструвати різні рівні та механізми спорідненості. На рівні наспівів зазвичай виявляється повне запозичення (якщо він переймається без змін) або запозичення із трансформацією (якщо у наспіві щось змінюється). На рівні віршових форм нам не траплялися запозичення, отже, у цьому випадку така спільність є найімовірніше ознакою типологічної або ж генетичної спорідненості. Найяскравіше рівень запозичень виявляє себе на прикладі сюжетних сходжень (але тільки у тому випадку, коли вони потрапляють на ґрунт потрібних віршових форм).

Для свого дослідження ми обрали територію Мараморощини, яка історично та географічно консолідує українців та румунів. Якщо спільності зі слов'янськими етнічними утвореннями вже були частково досліджені, то процес акультурації та інші типи взаємодії з румунами у межах концепції карпатського циклу не були розглянуті. Мараморош (куди входили Тячівський, Хустський, Рахівський та частково Міжгірський райони сучасної Закарпатської області та, з іншого боку, повіт Марамуреш, що належить у наш час Румунській державі) – історичний ареал, на якому впродовж століть (за часів Угорського королівства) проживали українці та румуни. Територіальна близькість, однакові географічні умови та спільна історія могли стати причиною контактних та типологічних спільностей між фольклором генетично різних народів.

Треба сказати, що провідні етномузикологи, які торкалися питання україно-румунських взаємовпливів, зводили непрохідний бар'єр між культурами цих етносів. Видатний угорський фольклорист Бела Барток у своїй роботі “Народная музыка Венгрии и соседних народов” чітко відокремлював румунську народну музику від української та угорської. Він ототожнював румунські лінгвістичні кордони з кордонами румунської народної музики: “лінгвістичний кордон румунських територій – це неприступний кордон і для народної музики” [1, с. 31]. В. Гошовський також визначав чітку межу української частини марамороського діалекту (територія сучасного Тячівського району) уздовж природного кордону – річки Тиси, що сходиться і з державним кордоном [4, с. 53].

В експедиційних подорожах у Тячівський і Хустський райони Закарпатської області (інші райони потрапили до нашого дослідження із друкованих джерел), мені час від часу траплялися пісні, присвячені таким постатям, як Довбуш, Пинтя та Янчі. За тематикою ці пісні можна віднести до “розбійницьких” (збойницьких) пісень, що побутують майже по всій території Карпат. Саме цих трьох персонажів з відповідною розробкою сюжетів дослідники відносять до “карпатського циклу пісень” [20].

Опришківський рух становить вагому частину історії Карпат, тому не дивно, що саме постаті опришків є надзвичайно популярними у місцевому фольклорі.

Усі марамороські пісні об'єднує восьмишлядова ритмічна форма вірша 4+4. Порівнюючи їх із лемківськими піснями карпатського циклу, які були представлені аж чотирма віршовими типами (4+4; 4+3; 6+6; 5+3), можемо зробити висновок про неоднорідність усього шару карпатського циклу, адже із півночі на південь (від Лемківщини до Мараморощини) простежується кількісне звуження пісенних віршових форм. Тут цікаво провести паралель із румунським фольклором, у якому, як зазначав Б. Барток, панує суцільна восьмишлядовість (і як варіант – семишлядовість) віршових форм майже в усіх жанрах [1, с. 31].

Єдина для всіх сюжетів віршова форма спровокувала особливість у співвідношенні тексту та наспіву в названих баладах – полегшений взаємообмін між віршовими текстами та наспівами. Під час експедицій мені траплялися випадки, коли на один наспів виконували два різні сюжети або ж той самий текст пристосовано до двох мелодій (наприклад, у селі Пудплеша на один текст балади про Довбуша було виконано два різні наспіви). Очевидно, це не є випадковим явищем, адже ще у збірнику “Пісні підкарпатських русинів” Д. Задора, Ю. Костю і П. Милославського, поміщені тексти пісень про Пинтю (№ 6) та про Янчія (№ 8), що мають один і той самий наспів. В. Гошовський так описував цю ситуацію: “За кожною баладою в даному селі закріпився певний наспів, але той сам наспів в іншому селі може бути закріплений за іншою баладою” [4, с. 37]. За моїми спостереженнями, більшість текстів мають свій “родовий” наспів, хоча можуть вільно пристосовуватись і до інших.

Згадані нами сюжети, мають різне географічне поширення. Балади про Олексу Довбуша “Ой попід гай зелененький” та про розбійника Янчія “Там за горою там за ділом”⁷ поширені по обох схилах Східних Карпат, а балада про Янчія побутує навіть поза межами української етнічної території [28]. Отже, ці сюжети майже повністю покривають територію, на якій, за словами Я. Бистроня, розповсюджений “карпатський цикл”. Третій сюжет, присвячений опришку Пинті, трапляється спорадично і на меншій площі, тому заслуговує на окрему увагу⁸. Поява опришка румунського походження у закарпатському фольклорі пов'язана з історичними обставинами і територіальною цілісністю краю, в якому він діяв⁹.

⁷ Сюжет пісні про опришка Довбуша загальновідомий: опришок провідує коханку – дружину Штефана Дзвінку і помирає від руки її чоловіка. У каталозі українських народних балад цей сюжет кодифікував О. Дей під номером III – E-5 [6, с. 82].

Сюжет балади про розбійника Янчія: дівчину Анцю віддають заміж за “злодія” – розбійника Янчія, вона народжує від нього сина та наказує йому не ставати розбійником, як батько. Янчі вбиває (зарубує) жінку за пісно-осторогу дитині не йти слідами батька. О. Дей кодифікував під номером II – P-3 [6, с. 79].

⁸ Сюжет пісні “Сидит Пинтя у темниці” ґрунтується на факті визволення опришка з тюрми: він потрапив у тюрму і просить по черзі батька, матір, брата та сестру, щоб заплатили за нього викуп та визволили його, але рідні жаліють грошей. Лише мила нічого не жаліє для нього і визволяє його. Схожий сюжет О. Дей кодифікував у каталозі балад під номером I – F-1 [6, с. 67].

⁹ Григор Пинтя (1670–1703) народився в селі Меогожа, повіт Клуж, південніше Марамороша. Обидва названі повіти Клуж і Мараморош (північна частина якого охоплювала нинішню Міжгірщину, Хустщину, Тячівщину та Рахівщину) входили до сімки головних міст Трансільванії. Григор Пинтя був попередником Олекси Довбуша, його загони найактивніше діяли на території сучасної Івано-Франківської області, де він здобув місто Косів [24].

Пісні, присвячені Григору Пинті не так часто, але все-таки траплялися в українських збірниках: по одному зразку знаходимо в збірках “Закарпатські народні пісні” З. Василенко [11, с. 47], “Народні пісні підкарпатських русинів” Д. Задора, Ю. Костьо, П. Милославського [21, с. 11], “Українських піснях Закарпаття” В. Гошовського [4, с. 330–331]. Ще один запис надано з архіву ЛЕЛ ЛНМУ імені Миколи Лисенка, зі села Березники, Свалявського району (запис 1977 року).

Сюжет з подібною фабулою (замість Пинті – козак) є загальнопоширеним, він зарахований до каталогу балад О. Деєм: рідні не викупляють козака з неволі (не звільняють з темниці, від рекрутства, боргу), його рятує тільки мила [6, с. 67].

Цікаво, що звернувши свого часу увагу на постать Пинті, П. Лінтур знайшов майже точну подібність цього сюжету у словацькому фольклорі [17, с. 45]. При чому сюжетні паралелі вчений віднайшов у пісні про Янка – словацького та польського опришка. Підтвердження словацької первинності джерела П. Лінтур вбачав у наявних словакізмах, що підводить до висновку про заміну у сюжеті імен “Янка” на ім’я “Пинтя”. Отже, фабула балади “Сидит Пинтя у темниці”, найімовірніше, була запозиченою і потрапила до Мараморощини через контактні зв’язки.

Образ Пинті є спільним для українців і румунів, але втілюється у народній творчості по-різному. В румунських фольклорних збірниках гайдуку Пинті Хороброму присвячені дві балади: “Pintea Viteazu” № 228, 229 та лірична пісня “A lui Pintea” № 269 [27, с. 198–201, с. 226]. Сюжет румунської балади про Пинтю побудований на оспівуванні достоїнств Пинті, його звитяги та добрих справ, а також розповідає про зраду товаришів, що за 300 злат розсекретили місце перебування гайдука, через що його схопити і стратили [27, с. 198–201]. Отже, ніяких паралелей між українською та румунською баладами немає, проте поки що важко відповісти на питання: чи виникла б балада про Пинтю на Закарпатті, якби в румунському фольклорі не було твору з подібним героєм. Тому спільність образу Пинті для двох традицій виявляється або на типологічному рівні (чому могли посприяти обставини поширеного у цих краях опришківського руху), або ж його постать могла виникнути в українському фольклорі через контактні впливи. Не менш важливим припущенням може стати і те, що інтерес до постаті Пинті та інших опришків підживлений і численними творами словесного фольклору. Ще П. Лінтур звернув увагу на значний обсяг прозових фольклорних жанрів, присвячених опришкам [17, с. 44].

Усі наспіви марамороських пісень карпатського циклу, записані у експедиціях та віднайдені у збірниках народних пісень, можна поділити на два види: *декламаційні та метричні*. До особливостей варіантно-агогічних декламаційних наспівів (до них належить переважна частина балад про Пинтю та більшість наспівів про Довбуша), варто віднести: початок мелодії з репетиційних звуків, які неспішно розвивають мелодію, силабичне співвідношення складу та тону, складомірну організацію ритму, за якої ритмічною одиницею виступає тривалість короткого складу, наближений до мовлення темпоритм [21, с. 588–589]. У більшості наспівів відчутна тенденція до синтаксичної дискретності колін із ритмічними заповільненнями (аугментаціями) у кінці рядків або ж сегментів, що поділяють строфу на відрізки, співмірні з розмовними фразами. Загальна мелодична спрямованість більшості наспівів – від найвищих звуків до нижніх, що моделює напрям руху оповідального мовлення.

Декламаційний тип мелодики В. Гошовський зараховував до найхарактерніших ознак усіх епічних пісень [4, с. 34]. Інші дослідники також відзначають декламаційний тип мелодики як загальну родову ознаку епічних жанрів, особливість яких полягає в донесенні слова як основи змістової інформації [8, с. 95]. Один з інформантів

(Микола Медвідь, села Ганичі) навіть дав декламаційному наспіву визначення “давній мотив”, на який, за його словами, раніше співали всі балади.

Ладова основа наспіву зі села Білки – звукоряд в обсязі квінти (без 3 щабля) з субквартою і субсекундою. Чотирирядкова форма наспіву складається з відділених ритмічними затримками сегментів з ритмом 1112.

У вільному ритмі $\text{♩} = 144$

№231, зб. “Українські пісні Закарпаття”
с. Білки, Іршавський р-н

Ей, си-дить Пин-тя (й) у тем-ни-ці, пи-ше ли-сток на таб-ли-ці. Гей, пи-ше, пи-ше, по-пи-су-є, та й на нин-ка (й) ут-ка-зу-є.

Ще один зразок зі села Березники побудований в обсязі мажорної сексти (без другого щабля). Форма цього наспіву є чотирирядковою, з тенденцією до об’єднання сегментів у першому та третьому рядках та розпаду на сегменти у другому і четвертому рядках за рахунок ритмічної зупинки.

Архів ЛЕЛ ЛМА ім. М. Лисенка
с. Березники, 1977 р.
транскрипція Пеліної Г.

Сидить Пин-тя й а в тем-ни-ці, си-дит Пин-тя й а в тем-ни-ці, пи-ше ли-сток на таб-ли-ці, пи-ше ли-сток на таб-ли-ці.

Один зразок балади “Сидить Пинтя у темниці”, поданий у збірнику Закарпатські народні пісні” З. Василенко [11, с. 47], також має характерні ознаки декламаційності (аугментації в кінці колін і рядків).

У повільному ритмі $\text{♩} = 80$

“Закарпатські народні пісні” (упор. З. Василенко)
з м. Саліва

Си-дить Пин-тя й у тем-ни-ці, пи-ше-ли-сток на-таб-ли-ці. Ой, пи-ше-пи-ше по-пи-су-є, тай на жін-ку, ут-ка-зу-є.

До такого ж декламаційного типу, наближеного до варіантно-імпровізаційного розвитку, належать мелодичні варіанти балади про Довбуша “Ой попід гай зелененький”.

36. Закарпатські народні пісні, упор. М. Кречко
с. Ясіня

Ой по-під гай зе-де-вись - - кні ой, по-під гай зе-де-вись - - кні
хо-дить Дов-боши мо-ло-день - - кні хо-дить Дов-боши мо-ло-день-кні.

Цей приклад зі села Ясіня, майже ідентичний наспіву під № 5, який ми знайшли у збірці “Золоті ключі” [12, с. 39–42]. Він дещо відмінний від інших, позаяк його лад належить до класу хроматичних звукорядів з натуральним та підвищеним четвертим щаблем. Окремі дослідники (в їх числі С. Грица) вважають ладовий нахил зі збільшеною секундою характерною властивістю карпато-балканського субстрату, але наші матеріали переважно стоять осторонь цієї тенденції.

Наспів на тему Довбуша зі села Березове побудований на амбітусі мінорної квінти (без другого щабля) з субквартою та має скорочену дворядкову форму строфи, але зберігає загальну тенденцію до об'єднання сегментів у першому рядку та їх дискретності у другому.



Ще один із наспівів балади про Довбуша (зі села Ганичі) також має дворядкову форму, у межах амбітуса мажорної квінти з пропущеним другим щаблем.



Отже, принаймні три баладні наспіви мають спільну закономірність: уникання другого щабля, що, за свідченням В. Гошовського, є найхарактернішою ознакою східноверховинського діалекту [4].

Характерно, що цей останній наспів про Довбуша майже повністю співпадає із наспівом весільної пісні "Открый-открый мамко ліску", яку ми записали у селі Ганичі Тячівського району:



Подібного ж типу мелодика наявна і в інших весільних піснях Мараморощини, наприклад № 32 у збірнику "Українські пісні Закарпаття" В. Гошовського [4]. Отже, спільність більшості декламаційних наспівів балад із весільним обрядовим фольклором свідчить про їхню відповідність музичному мисленню середовища. Звідси впливає висновок: більшість балад про Довбуша і Пинтю не є запозиченими, вони глибоко закорінені в музичному стилі середовища побутування.

Цікаво провести паралель між розглянутими наспівами і румунською баладою про Пинтю (інші сюжети на румунській етнічній території не побутують). Балада "Pintea Viteazu" ("Пинтя Хоробрий") не має нічого спільного з українськими зразками не тільки своєю сюжетикою, але й мелодикою: її наспів наближений до інструментального типу. Структура балади складається з кількох мелодичних блоків, відмінних між собою за ладом, темпоритмом, рухом мелодії, а у виконанні переважає вільно-речитативний імпровізаційний стиль. Ніяких мелодичних паралелей між румунською баладою та закарпатською співанкою про Пинтю не помічено [27, с. 198]. Проте подібні до карпатських балад восьмикладові декламаційні наспіви з аугментаціями у кінці рядків і сегментів знаходимо у збірнику румунських пісень, і

всі вони пов'язані з жанром “hora lunga”. У своїх дослідженнях Б. Барток відзначав декламаційність як одну з особливостей румунських народних пісень “hora lunga”, як “найхарактерніший та найдревніший вид марамороських пісень” (мається на увазі традиція марамороських румунів – А. П.) [1, с. 43]. Важко сказати, чи мали прямий вплив одні на одних українські балади та румунські ліричні пісні, найімовірніше можна відзначити подібність їхньої мелодичної типології через схожий принцип мелодичного розвитку.



До іншого – метричного типу марамороських наспівів – можна віднести “Там за гороу, там за ділом” (про Янчія) та чотири наспіви “Ой, попід гай зелененький” (про Довбуша). Цю групу наспівів характеризує наявність чіткої метричної міри (долі) тривалістю в чвертку. Тим не менш, окрасу цього мелодичного типу становить метроритмічна змінність окремих 4-складових сегментів, які в одних випадках припускаються розширення, а в інших – стиснення, що призводить до асиметрії, загалом властивої епічній традиції.

Походження наспіву “Там за гороу, там за ділом” дослідив В. Гошовський у статті “České a slovenské písně v ukrajinském folklóru Zakarpatské oblasti USSR”, в якій вчений доводить моравсько-словацьке походження цієї мелодії [28]. Цей наспів та сюжет характеризуються найбільш стабільними відносинами – майже на всій території Закарпаття вони незмінно слідуєть разом. У статті, присвяченій чеським та словацьким пісням в українському фольклорі, В. Гошовський писав про побутування цього наспіву на Закарпатті: “на Закарпатті одну і ту ж пісню часто співали на різні мелодії, але балада про Янчія має тільки одну мелодію. Ця балада поширюється по всій території з тим же змістом, викладеним українською мовою, і тією ж мелодією, але враховуючи кілька словакізмів, можна припустити, що цей наспів із текстом проникли сюди вже давно” [28].



Поширення цієї балади є прикладом запозичення фольклорного твору (і сюжету, і наспіву) за контактним типом спільності. У своїй праці про асиміляцію у фольклорі В. Гошовський дав цьому явищу назву **протоасиміляція**, що демонструє міграцію наспіву у первинному для себе вигляді, без змін і трансформацій [3, с. 214]. Приклад трохи зміненого наспіву (за В. Гошовським – **дейтроасиміляція**, зміна ритмоструктури) знайдений поза історичною територією Мараморощини, у місті Великий Березний [19], де ритм четвертого 4-складового сегмента стискається:



Наспіву балад про Довбуша “Ой, попід гай зелененький” з метричним типом мелодики, очевидно, є пізніми за походженням, зокрема, спрощені варіанти б) та в) без ознак метроритмічної змінності. Цілком імовірно, що вони певною мірою замінили декламаційні наспіви. Таке побутування, за теорією асиміляції Гошовського, дістало назву **протоасиміляції**. Наспіву мають такі ритми:

а)

Ой по-під гай зе-ле-енький, ой по-під гай зе-ле-енький Хо-дить До-бош мо-ло-денький, ходить Добош мо-ло-денький

б)

Ой по-під гай зе-ле-енький, ой по-під гай зе-ле-енький Ходить До-бош мо-ло-денький, ходить Добош мо-ло-денький

в)

Ой по-під гай зе-ле-енький, ой по-під гай зе-ле-енький Хо-дить Добош мо-ло-день-кий, хо-дить До-бош мо-ло-день-кий

Отже, розглянуті особливості поширення балад карпатського циклу на історичній території Мараморощини виявляють різні ступені спорідненості фольклорних творів. Ще раз підкреслимо, що порівняно з лемківськими баладами карпатського циклу, на Мараморощині простежується кількісне зменшення сюжетів та віршових моделей. Отже, можна простежити стилізову неоднорідність побутування творів карпатського циклу уздовж західно- та східнокарпатського хребта.

Зафіксовані нами в експедиціях та віднайдені у збірниках фольклору балади про Довбуша, Пинтю та розбійника Янчі об'єднує спільна для всіх марамороських балад віршова форма 4+4. Ми виявили, що більшість із них побудовані на декламаційному типі мелодики, що, очевидно є загальноєпічною традицією цієї гірської частини Карпат, а спільність мелодичного контуру, амбітусу та звукоряду споріднює ці наспіви з місцевими восьмискладовими весільними піснями, що засвідчує глибоке вкорінення цих наспівів у музичну стилістику досліджуваної території.

Міжетнічна спільність марамороських балад карпатського циклу зі словацьким фольклором виявилась у запозиченні сюжету для балади про Пинтю (зі зміною імен) та сюжету з наспівом “Там за горою, там за ділом”, які демонструють рівень контактного запозичення. Інші наспіви з силабічним типом мелодики потребують додаткової перевірки на предмет їх запозичення або часу їх походження.

Спільність із румунським фольклором ми віднайшли на рівні тематики (образ опришка Пинті) та віршових форм (4+4). На інтонаційному рівні нам вдалося провести паралелі між декламаційними наспівами та румунським жанром ліричних пісень “hoga lunga”. Проте важко поки що сказати, чи цей стиль запозичений у румунів (питання взаємпливів), чи є загальним стилем ліро-єпічних пісень гірської місцевості (типологічна спільність). Характерно, що на північ від Мараморощини,

на Лемківщині, цей стиль помітно щезає (Ф. Колесса підрахував приблизно 10 % такого типу наспівів).

Цікаво, що у своїх спостереженнях над буковинськими поховальними піснями правильної восьмискладової форми (вони названі тут голосіннями) Ф. Колесса виділив румунські впливи. Учений вважав, що однією з характерних ознак румунських марамороських голосін є цезурований поділ вірша на рівні силабічної групи 4+4. Ритмічну організацію такого роду співу у поховальному обряді він вважав “перехідним етапом між рецитацією і піснею” [15, с. 304]. Українська традиція Буковини завдячує такою формою голосін румунським впливам [15, с. 305].

Можливо, що подібність марамороських пісень до румунських мала під собою і глибші історичні підстави. У XII–XIII століттях значну частину високогір’я Східних Карпат було колонізовано за “валаським правом” кочовими племенами волохів (влахів, улаг) з румунської Трансільванії. Своєю чергою, лінгвісти довели велику роль румунських впливів та запозичень у пастушій термінології Карпат. Як стверджують історики, частина волохів асимілювалась із місцевим слов’янським населенням, утворивши “господарсько-культурну спільність пастушого населення волохів і східних слов’ян” [16, с. 24–25].

І все ж не можна применшувати значення гіпотези Я. Бистроня, яка доводить, що обставини спільного пастушого побуту могли зумовити процеси акультурації між генетично віддаленими фольклорними традиціями, що насамперед виявилось на рівні сюжетів. Сподіваємося, що подальші дослідження та порівняння допоможуть глибше пізнати складне та багаторівневе явище карпатського циклу.

Список використаної літератури

1. *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток ; [перевод Г. П. Косей ; вступ. ст. И. В. Нестьева]. – М. : Музыка, 1966. – 79 с.
2. *Гаврош О.* Кому належить опришок Пинтя? [Електронний ресурс] / О. Гаврош. – Режим доступу : <http://tyzhden.ua/History/20356>
3. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовський. – М. : Советский композитор, 1971. – 304 с.
4. *Гошовський В.* Українські пісні Закарпаття / В. Гошовський. – Львів, 2003. – 446 с. : нот.
5. *Грица С. Й.* Мелос української народної епіки / С. Й. Грица – К. : Наукова думка, 1979. – 248 с.
6. *Дей О.* Українська народна балада / О. Дей. – К. : Наукова думка, 1986. – 264 с.
7. *Друмя Л. Х.* Фольклорные переводы и лексико-стилевые интерференции (взаимосвязи восточнороманской и восточнославянской народной поэзии) / Л. Х. Друмя // Журнал этнологии и культурологии. Том IV. – Chişinău, 2008. – С. 5–8.
8. *Дубравин В. В.* Истоки народного музыкального эпоса / В. В. Дубравин. – Ленинград, 1983. – 163 с.
9. *Євтух В. Б.* Етнічність : глосарій / В. Б. Євтух. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – 170 с.
10. *Закарпатські народні пісні* / [упоряд. М. Кречко]. – Ужгород, 1959. – 281 с. : нот.
11. *Закарпатські народні пісні* / упорядкув., передм., прим. З. І. Василенко. – К., 1962. – 271 с. : нот.

12. Золоті ключі. Пісенник. – К., 1984. – Вип. III. – 448 с.
13. Колесса Ф. Карпатський цикл народніх пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам) / Ф. Колесса // Вісник Львівського університету. – 2011. – 313 с. – (Серія мистецтвознавство; вип. 10).
14. Колесса Ф. Фольклористичні праці / Колесса Ф. – К. : Наукова думка, 1970. – 414 с.
15. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – 592 с.
16. Леньо П. Етнокультурні процеси в середовищі українців Марамарощини / П. Леньо // Народна творчість та етнографія. – К., 2010. – № 3. – С. 36–47.
17. Линтур П. Народные баллады Закарпатья и их западнославянские связи / П. Линтур // Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. (София, сентябрь, 1963 г.) – К. : Издательство АН УССР, 1963. – 60 с.
18. Мишанич М. З гір Карпатських / М. Мишанич. – Ужгород : Карпати, 1981. – 546 с. : нот.
19. Мишанич М. Музично-етнографічний архів: у 3 кн. Кн. 1. [Західні області України] / М. Мишанич. – Львів, 1983. – Рукопис деп. у Відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України, од. зб. 33217/2муз.
20. Мишанич С. Карпатський цикл народних балад у порівняльному зіставленні / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці. Т. 1. – Донецьк : Донецький національний університет, 2003. – С. 454–490.
21. Мурзіна О. І. Декламація / О. І. Мурзіна // Українська музична енциклопедія. – К., 2006. – С. 588–589.
22. Народні пісні подкарпатських русинів. Ч. 1. / [зобрали Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський] факсим. вид. – Ужгород : Карпати, 1992. – 112 с. : нот.
23. Параска П. Внешнеполитические условия образования молдавского феодального государства / П. Параска. – Кишинев : Штиинца, 1981. – 135 с.
24. Пинтя Хоробрий [Електронний ресурс] // УРЕ. Т. 11. – К., 1963.– Режим доступу: <http://www.macsanomat.com/index.php/term/,9da4ab975b5460a0ae536e6256aba55e9b5c5e5c66b06b6956aeb0a5ae5b6465a2536e6c5e64a95e9d525c6356a8a7.xhtml>
25. Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада / Б. Н. Путилов. – Ленинград : Наука, 1965. – С. 139–176.
26. Тиводар М. Етнографія Закарпаття : Історико-етнографічний нарис / М. Тиводар. – Ужгород : Гражда, 2010. – 416 с. + 16 с. кол. іл..
27. Gheorghe gh. Pop. Folclor muzical din zona Maramureș. Societatea profesorilor de muzică și desen filiala Maramureș. Asociația folcloriștilor și etnografilor din judeșul Maramureș, 1982. – 420 p.
28. Hošovský V. České a slovenské písně v ukrajinském folklóru Zakarpatské oblasti USSR / V. Hošovský // Český lid (Praha). – 1961. – № 5; 1962. – № 2.

Стаття надійшла до редколегії 8.01.2013

Прийнята до друку 27.03.2013

MARAMOROSH BALLADS CARPATHIAN CYCLE: THE PROBLEM OF INTERETHNIC RELATIONS

Anna PELINA

*Petro Chaikovs'kyu National Academy of Ukraine,
11/1-3 Architect Horodets'kyu str., Kyiv, Ukraine, 01001
tel.: (+38044) 279 68 37, e-mail: anna_pelina@ukr.net*

The peculiarities of spreading ballads about Dovbush, Pyntya and the robber Yanchi in historical Maramorosch area are reviewed in the article in the light of the Yan Bystron Carpathian cycle concept and the interethnic relations with the Slovak and Romanian folklore.

Key words: Maramorosch area, ballad, Carpathian cycle.

МАРАМОРОШСКИЕ БАЛЛАДЫ КАРПАТСКОГО ЦИКЛА: ПРОБЛЕМА МЕЖЭТНИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ

Анна ПЕЛИНА

*Национальная музыкальная академия Украины имени Петра Чайковского,
ул. Архитектора Городецкого, 1-3/11, Киев, Украина, 01001
тел.: (+38044) 279 68 37, e-mail: anna_pelina@ukr.net*

Рассмотрены особенности распространения на исторической территории Мараморощины баллад о Довбуше, Пинте и разбойнике Янчи в контексте концепции “карпатского цикла” Я. Быстроня и их межэтнические связи с румынским и словацким фольклором.

Ключевые слова: Мараморощина, баллада, карпатский цикл.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК: 341.215.43(73=161.2)

ДОМІНУЮЧІ МОТИВИ СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО ТУРИЗМУ АБО “РИТУАЛИ ПОВЕРНЕННЯ” АМЕРИКАНСЬКИХ УКРАЇНЦІВ (1975–1991 роки)

Людмила БЕЛІНСЬКА

*Кафедра філософії мистецтв
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел. 0322 394 197, e-mail: kafeatr@franko.lviv.ua*

Розглянуто різновиди туризму, пов'язані з “місцями пам'яті”, “силою пам'яті”, тобто ностальгичний, сентиментальний та етнічний, який сповідували політичні емігранти третьої хвилі з США та Канади. Відстежено еволюцію способів сентиментального туризму: від “ритуалу проникнення” у другій половині 70-х років ХХ століття, до “ритуалу повернення” наприкінці 80-х років.

Ключові слова: емігранти, сентиментальний туризм, ритуал проникнення, ритуал повернення.

Через низку політичних причин українці вимушено залишали рідні землі, тікаючи від радянської репресивної машини до Австрії чи Німеччини. Упродовж 1944–1948 років емігранти перебували в статусі ДП-персон, осіб без громадянства, протестуючи проти ідентифікації їх як поляків чи радянських підданих. Оскільки економічні умови у перенаселеній Європі ускладнювалися, українці вимушені були стати емігрантами вдруге, віддаляючись все далі від рідних місць, долаючи океан. Протягом 1948–1952 років сформувалася третя хвиля української політичної еміграції до США.

Освоївшись у нових умовах американського континенту, українці прагнули зберегти свою національну ідентичність та культуру, вважаючи свій статус емігранта явищем тимчасовим. Усі щоденні думки були про рідних: батьків, сестер, братів, рідні місця.

Ціцерон сказав, що “великою є сила пам'яті, притаманна місцю” [1]. Для українців, які опинилися на чужині, пам'ять місця була дорогою, що повертала у спогади про щасливе минуле, у молоді роки, у коло родини. Більшість українців покинула родинні “місця покоління”, переважно села, де члени сім'ї народжувалися, впродовж багатьох століть жили й відходили неперервним ланцюгом покоління, де між людьми і місцевістю, рідним ландшафтом існував невидимий, але сильний зв'язок. Пануюча магія місця, або “зов крові”, як казав драматург Григор Лужницький, – те, що до болю бракувало емігрантам. Діонісійний характер української душі підсилював брак єдності з рідною землею, адже підтримувати

контакти з родиною в Україні можна було лише через листування. Однак у часи холодної війни навіть листування стало забороненим.

Задовольнити “зов крові” і відвідати рідні місця в Україні стало можливим для українських емігрантів лише наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років ХХ століття. У цей час зовнішній туризм у СРСР розвивався, країна потребувала валюти. Одночасно емігранти, котрим виповнилося близько 50–60 років, мали паспорти громадянина США, що гарантувало безпеку, достатньо коштів для подорожі та як пенсіонери – час.

Отже, українці з-за кордону представляли переважно такий вид туризму, як “сентиментальний”, “ностальгійний”. Діаспорні тури називають ще “пошуком коріння”. Деякі дослідники сентиментального туризму ототожнюють його з етнічним. Зокрема професор В. Кифяк вважає, що етнічний туризм – це поїздка з метою побачень із рідними та близькими й пов’язана з відвідуванням і виїздом у віддалені регіони країни або інші держави. Безсумнівно в етнотуризмі існують елементи сентименту, але на передньому плані – це побачення з рідними та близькими або відвідування пам’ятних місць, а сентиментальний туризм охоплює значно ширші горизонти, основу якого становлять людські почуття, емоції, ностальгія [4, с. 244–245].

Основним мотивом подорожуючих по радянській, а потім по пострадянській Україні було “прагнення повернення”. Це вид подорожі, під час якої людські почуття, емоції, ностальгія є панівними мотивами поїздки. В основі згаданого сентименту покладено бажання відвідати місця, з якими пов’язана історія рідного народу, життя предків або особисте перебування. Домінуючими мотивами, що спонукали українців, хоч і з острахом, однак їхати “додому” були психологічні мотиви, коли повернення асоціюють з давніми підсвідомими образами, намаганням повернутися у місце, де психологічні установки прашурів були інтровертнішими. Домінували також культурно-історичні мотиви, пов’язані з прагненням людини повернутися до минулого своєї родини, етносу, спадщини власної нації. Туристичні тури в радянську Україну забезпечували психологічне повернення, можливість побачити рідних, згадати спільних родичів, друзів.

Подорожі були довгоочікуваними, бажаними і виснажливими водночас через “сентименти” – стан надмірної чутливості, вияву емоцій, почуттів. Отже, ознаками сентиментального туризму є ностальгія за рідним домом, батьківщиною, бажання повернутися на землю, де народилася людина або проживали її батьки чи предки.

Туристичні “етнічні” тури були суворо регламентованими, їх активно контролювали органами КДБ. Регіони Західної України взагалі спочатку були забороненими для відвідин. Зустрічі з родиною, рідними місцями на теренах СРСР не відбувалися з комфортом, адже було заборонено відвідувати родичів і відхилитися від запланованого маршруту. Часто єдиною можливістю побачитися з родиною була зустріч під готелем. Цілі родинні клани приїздили під готелі Інтуристу, позичивши автобус у сільській раді. Часом рідні крадькома, дуже ризикуючи, вивозили туристів до рідного села, додому. Такі відвідини тривали від 15 хвилин, найбільше до трьох днів. Адже провідати “рідні могили” через суворий графік, маршрут, контроль з боку КДБ, було теж майже неможливо. Відвідати рідні села можна було лише потайки. Зранку туристи повинні були таємно вислизнути з готелів у Львові, Чернівцях чи Івано-Франківську, заховатися за спиною водія таксі й податися на “рідні села”. Щастило, коли не переслідували агенти КДБ або міліція,

що контролювали переміщення по країні і не допускали самовільного виїзду до недозволених місцевостей.

Туристична індустрія СРСР була пов'язана винятково з містом. Екскурсії проводили за строго регламентованими маршрутами. Туристи з-за кордону, які знали дорадянські міста, вдивлялися у зміни. Американським українцям цікавий був Київ як столиця, та найбільше Львів, Івано-Франківськ, Тернопіль – основні міста регіону їхнього походження. Пильний погляд туриста вловлював за Дж. Уррі специфічні знаки. Цей модус розглядання показує наскільки туристи близькі до семіотиків; вони читають пейзаж, позначений низкою понять або знаків, отриманих із різних дискурсів про подорожі. Туристи прагнули побачити невідомі особливості в тому, що було відомим. Цікавили їх звичайні аспекти соціального життя, що виникають за умов перебування в незвичайних контекстах [5]. Для американських українців час, проведений в Україні, особливо на малій батьківщині, у рідному селі був надзвичайним, майже стресовим, коли з щоденної рутини вони потрапляли у несподівані і непередбачені пригоди.

Туризм як практика дозволяє припускати її протилежність, а саме – повсякденну буденність. Для туриста з'являється можливість побачити повсякденну буденність Іншого – сферу соціальної реальності, цілісний соціокультурний життєвий світ. Дослідження Ю. Габермаса обґрунтовують, що повсякденне і неповсякденне не виступають як різні й непорівнювані за своїм значенням онтологічні структури, а являють собою різні типи досвіду. Повсякденність набуває значущості з огляду на те, що напруженість свідомості найбільш висока саме в повсякденному житті [5]. На противагу повсякденному неповсякденне існує як незвичне, що перебуває поза звичайним порядком, далеке. У цьому контексті, туризм як засіб релаксації, елемент сакрального на відміну від профанного, загострює сприйняття повсякденних ситуацій, переводить погляд у режим вдивляння, уваги до різних ситуацій і деталей. Все те, що зазвичай не викликало у місцевих мешканців жодної уваги, мало значення для погляду туриста, в якому буденне життя Іншого є туристичною атракцією. Туристичний пильний погляд містить у собі всю сукупність пізнавальної діяльності туристів. Дж. Уррі пише, що насправді ніякого окремого туристичного погляду не існує: він залежить від суспільства, соціальної групи та історичного періоду. Тобто погляд туриста залучає ту дійсність, що відрізняється від його повсякденності, тому не можна говорити про існування одного універсального погляду, властивого всім туристам усього світу, бо не існує однакової повсякденності й однакового рутинного життя [5].

Однак попри основну увагу, яка повинна була офіційно належати місту, туристи українського походження неофіційно віддавали першість селам, адже більшість із них народилася саме там. Туристи відбували екскурсії офіційні, однак чекали на можливість реалізації не туристичних атракцій – відвідин села.

У радянському контексті 70-х років відвідини історичної батьківщини можна було б назвати практикою прихованого проникнення, настільки неофіційними, прихованими, неафішованими та часом небезпечними були відвідини рідного села. Лише наприкінці 1980-х років, після півстолітньої реальної відсутності у місцевих селянських життєсвітах американські українці отримали можливість подорожувати до Західної України. У 80-ті роки було запроваджено тури вихідного дня, коли туристи мали більше вільного часу і простору. Такі екстремальні умови відвідин рідних місць були для американських українців своєрідним ритуалом повернення,

а родичі, з котрими вдалося побачитися, належали до площини ритуального часу і простору [2, с. 284].

Незважаючи на відсутність контакту, рід за кордоном не переставав бути живим та реальним, хоч одночасно ставав міфічним та символічним. Традиція очікування була характерна для українського життєсвіту впродовж століття, відколи село покидали трудові мігранти. Через особливості історичних та політичних обставин, велику відстань, дороговизну квитка, зустріч з родиною з-за океану ставала для односельців в Україні ритуальним явищем. Короткочасові, швидкоплинні зустрічі, блискавичність спогадів, вибух емоцій переживали як щось позареальне. Після від'їзду залишались спогади про зустріч та подарунки як матеріальні докази. Ритуальні проникнення у рідні села Західної України американських, канадських українців наприкінці 1970-х років ХХ століття стали передднем ритуального повернення додому, коли поступово ліквідували обмеження у пересуванні країною. Спілкування розділених гілок транснаціонального роду стане жвавішим.

Коли виросло нове покоління американських українців, батьки прагнули показати дітям їхню історичну батьківщину. Представники різних поколінь діаспори їхали у сентиментальні подорожі з культурно-історичними мотивами. Українці різних поколінь прагнули не втрачати зв'язок з землею, де колись мешкали самі або їхні предки. Сентиментальні відносини пов'язані з відвідинами "рідних могил", з вивченням історико-архітектурних пам'яток, давніх поселень. Завдяки культурній пам'яті, сентиментальні подорожі відновлюють національну самосвідомість, показують новим поколінням "хто ми є".

Одним з гідів, які організовували поїздки до СРСР, зокрема в радянську Україну, була Квітка Семанишин. Вона народилася 1946 року у Мюнхені в родині українських емігрантів Миколи та Марії Семанишиних, які 1949 року емігрували до США. Квітка виховувалася у національно свідомому українському дусі. Дівчина стала активісткою українського громадського руху, була головою студентського руху в США, працювала в Українському Конгресовому Комітеті, була віце-президентом "Провидіння".

Квітка Семанишин працювала туристичним гідом, організовувала і возила туристичні групи американців до Радянського Союзу. Працедавці з турагенції її роботою завжди були задоволені: з одного боку, Квітка знала мови, тому вони економили на перекладачеві, з іншого боку – знала ментальність росіян, американців, українців, вміла розмовляти з офіційними владними структурами. Квітка Семанишин супроводжувала делегації американців до Москви, Іркутська, Самарканда, Ташкента [3]. Та найбільш хвилюючі поїздки були до України. Туристичні групи зупинялися у збудованих "Інтуристом" готелях: у Києві – "Либідь" і "Братислава"; у Харкові – "Інтурист", "Мир" і мотель "Дружба"; у Львові – "Дністер"; в Ужгороді – "Закарпаття"; в Одесі – "Чорне море"; у Запорозжжі – "Запоріжжя"; у Полтаві – мотель "Інтурист"; у Чернівцях – "Черемош"; у Херсоні – "Фрегат"; у Ялті в мальовничому Масандрівському парку було збудовано готель "Ялта-Інтурист". Наприкінці 1970-х років у туристичні маршрути ввійшло 18 нових міст, у тім числі Хмельницький і Луцьк.

На відміну від інших українців у діаспорі, Квітка Семанишин пізнавала радянську Україну безпосередньо, впродовж 32 років. Очевидно, що доводилося зустрітися з прискіпливістю чиновників, їхньою корумпованістю, вміти уникати політичних провокацій, задовольняти бажання туристів-українців. Серед

американських українців було невгамовне бажання відвідати рідні могили, що не збігалося з планом розробленого і контрольованого маршруту. Однак проігнорувати прагнення старших людей, які часто їхали у далеку мандрівку лише з метою побачити рідну землю, свою батьківщину, яку покинули молодими і назавжди, жінка не могла. За несанкціоновані відвідини сіл на Тернопільщині, Львівщині, Квітці у Києві чиновники часто казали: “Ви поступили самовільно, що не відповідає умовам нашої співпраці!”. На це жінка сміливо відповідала: “Я турист, везу до Радянського Союзу валюту, яку ви хочете мати. Будьте щасливі, що я тут є, політика мене не цікавить!”. Наявність американського громадянства додавала їй почуття незалежності, свободи і впевненості.

Одного разу туристи в Тернопільській області поїхали у рідні села, відвідати могили рідних, що було неможливо без відповідного дозволу. Очевидно після таких несанкціонованих відвідин була розмова з українським директором. Квітка сказала, що природно, коли люди, які проїхали тисячі кілометрів, хочуть побачити рідну хату. Директор поставився з розумінням, однак натякнув на хабар. Квітка подарувала французькі парфуми “Крістіан Діор” та японську парасолу. Іншого разу, коли митники вимагали від туристів сплатити хабар за гуцульські ліжники, вартість мита була втричі дорожчою за ліжники, Квітка попросила прізвище митника, його посаду і викликати начальника. Інцидент тоді вичерпався. Квітка Семанишин знала радянську Україну правдиву, не ілюзорну.

Найяскравіші враження у жінки залишилися від подорожі до Львова 26 квітня 1986 року, коли сталася аварія на ЧАЕС. У Чоп група в’їхала о 8 годині ранку, добралися до Львова, до готелю “Дністер”, який був добре знайомий, як і його персонал. О 13-й годині стався вибух на Чорнобильській АЕС. Розгублені чиновники не знали, що робити з американською делегацією. Туристів не випускали з готелю, заборонили їхати до Києва. Покоївка, котра слухала “Голос Америки”, усвідомлювала ступінь небезпеки, принесла до готелю п’ятимісячне немовля з проханням, щоб Квітка забрала його до США, подалі від радіації. Квітка всіляко заспокоїла жінку. Через чотири дні туристична група повернулася до США. Квітці було суворо заборонено розповідати про стан речей, які вона побачила в Україні, інакше – *Persona non Grata*. Очевидно, що весь світ не залишився байдужим до аварії на ЧАЕС. Вболівали й американські українці. Вони збирали гуманітарну допомогу. Пластикові бочки з 20 тисячами таблеток йоду Квітка везла з собою в Україну. Митники спочатку не пропускали. Жінка пояснила, що це гуманітарна допомога: “Візьми собі, своїм дітям, це безкоштовно!”. Везла мішками, роздавала у Львові, Києві, розуміючи, що це – крапля в морі. Хто лише їхав із США в Україну, брав зі собою мішок пігулок йоду, митники вже пропускали без питань. Постійно в цей період Квітка возила дозиметр. У Києві він зашкалював, тому нічого з продуктів не їла [3].

Очевидно, що найбільшою радістю для Квітки, як і для всіх українців, стало проголошення незалежності України. Реально Квітка допомогла українцям тим, що впродовж двадцяти років їздила в Україну вчити дітей англійської мови.

З 1991 року в Україну без страху ще активніше приїждять українці зі всього світу зі своїми дітьми, онуками, які отримали добру освіту і добилися високих посад у різних іноземних державних інституціях, відстоюють інтереси історичної батьківщини самовіддано і щиро. Сентиментальний туризм, як і інші його види, далі розвивається в Україні. Нашадки українських емігрантів вже не зупиняються

у колишній “батьківській хаті”, а потребують готелів з якісним обслуговуванням, інфраструктури, розроблених сентиментально-туристичних маршрутів, вільних кордонів. Сентиментальний туризм, окрім задоволення сентименту, пов’язаного з ностальгією або цікавістю до батьківщини, виконує пізнавальні, естетичні, виховні функції, що сприятимуть зближенню різних світів одного народу.

Список використаної літератури

1. *Ассман А.* Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам’яті / А. Ассман. – К. : Ніка-Центр. – 2012.
2. *Ханенко-Фрізен Н.* Інший світ або етнічність у дії / Н. Ханенко-Фрізен – К., 2011.
3. Інтерв’ю з Квіткою Семанишин від 24 січня 2012. – Нью-Джерсі, США.
4. *Кузик С.* Географія туризму / С. Кузик. – К.: 2011.
5. *Денисюк А.* Туристичний потенціал промислових районів міста: реконструкція спадку / А. Денисюк, А. Серета // Український соціум. – 2010. – № 35 (4). – С. 42–44

Стаття надійшла до редколегії 15.02.2013

Прийнята до друку 27.03.2013

DOMINANT MOTIFS OF SENTIMENTAL TOURISM OR “RITUALS OF RETURN” FOR UKRAINIAN AMERICANS (1975–1991 years)

Ludmyla BELINSKA

*Department Studies and Acting
Ivan Franko National University of Lviv,
18/13 Valova str., Lviv, Ukraine, 79000
tel.: 0322 394 197, e-mail: kafeatr@franko.lviv.ua*

Article deals with the types of tourism, related to the “place of memory”, “power of memory”, i.e.: nostalgic, sentimental and ethic, inherent to the Third Wave Ukrainian immigrants in the U.S. and Canada. Sentimental tourism is considered in evolution: from ritual penetration in the second half of the seventies of the twentieth century to the ritual return of the late eighties.

Key words: immigrants, sentimental tourism, penetration ritual, ritual return.

**ДОМИНИРУЮЩИЕ МОТИВЫ СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО ТУРИЗМА
ИЛИ РИТУАЛЫ ВОЗВРАЩЕНИЯ АМЕРИКАНСКИХ УКРАИНЦЕВ
(1975–1991 годов)**

Людмила БЕЛИНСКАЯ

*Кафедра философии искусств
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18/13, Львов, Украина, 79000
тел.: 0322 394 197, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

Рассмотрено разновидности туризма, который связан с “местами памяти”, “силой памяти”, ностальгический, сентиментальный, этнический, который поддерживали политические эмигранты третьей волны из США и Канады. Прослежено эволюцию способов сентиментального туризма: от “ритуала проникновения” во второй половине 70-х годов XX века, до “ритуала возвращения” в конце 80-х годов.

Ключевые слова: эмигранты, сентиментальный туризм, ритуал проникновения, ритуал возвращения.

УДК: 791.038.6(477)“1970/1980”

УКРАЇНСЬКЕ КІНО В ПЕРЕДЧУТТІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: “БАВИЛОН ХХ” ТА “СОЛОМ’ЯНІ ДЗВОНІ”

Діна КОЛОС

*Кафедра кіно-, телемистецтва,
Луганська державна академія культури і мистецтв,
вул. Червона площа, 7, Луганськ, Україна, 91055
тел.: (+38)066 315-17-41*

Звернуто увагу на заявлені в назві статті фільми, в яких постмодерністське світосприйняття відображене у підході до створення фільмів режисерами українського поетичного кіно 1970–1980-х. Наголошено на тому, що саме ці фільми входять до числа тих, які стали постмодерністським проявом внутрішнього світу автора кінотвору і які обумовили початок укорінення в українській кінокультурі постмодерністського дискурсу.

Ключові слова: гра, постмодернізм, міф, реальність, поліфонія.

Сучасний мистецтвознавчий дискурс пропагує використання терміна “постмодернізм”, який екстраполюється на різні соціокультурні явища – епоха, період, світосприйняття та специфіка мислення, художній напрямок, стиль. Перехід від 1970-х до 1980-х – це свого роду рубіж, який дав змогу побачити низку нових тенденцій, особливі підходи режисерів до матеріалу дійсності, нові способи звукозображальних перетворень, особливі форми контактів, які склалися між твором кіномистецтва та глядачем. Ще в 1950-ті роки Андре Базен у своїй статті “Еволюція кіномови” [1] пропонував розрізнити в історії кіно дві протидіючі тенденції, одну з яких представляли режисери – прибічниками образності, іншу – прибічниками реальності.

Усвідомлюючи ці принципово самостійні підходи до відображення дійсності, мистецтвознавці почали вбачати в кінотворах режисерів цього часу поступовий вихід на новий експериментальний рівень: розпочалося умовне трактування буття в сучасному кіномистецтві, яке з’являється у формах побутоподібних або натуралістичних, а природному пропонують метафоричне прочитання.

Проникнення постмодерністської естетики та світосприйняття в український кінематограф розпочалося з 1960-х років, які відзначені в історії українського кіно відродженням поетичного кінематографу. Стрічки цього періоду відрізняються специфічною образною системою та екранною поетикою, автентичним національним колоритом, який ґрунтується на традиціях народної культури з її звичаями, віруваннями, світорозумінням, моральних, правових, етичних і естетичних нормах, режисери поетичного кіно не перестають звертатися у своїх стрічках до міфів, легенд, філософських узагальнень.

Виникнення поетичного кіно пов'язане з діяльністю режисера Олександра Довженка та оператора Данила Демуцького, в екранних творах котрих простежувалося тяжіння до експерименту, виокремлення національної ідентичності шляхом втілення режисерського задуму візуалізації образів завдяки операторській майстерності. Сам поетичний кінотвір становить продукт, образи якого дуже відрізняються від реального життя, вони допомагають відтворити власну конструктивну цілісність твору, породжують символи та алегорії. Людина та її буття в контексті вічності світу природи у фільмах поетичного кіно розглянута як естетизований об'єкт дослідження на фоні візуального перетворення навколишнього світу – природи, предметів.

Дослідженням творчого здобутку режисерів поетичного кіно у своїх наукових розвідках займається багато фахівців. Серед них кінознавець і педагог О. Мусієнко, яка у своїй роботі “Українське кіно: тексти і контексти” [7] розглянула творчий спадок Сергія Параджанова, у фільмах якого вирішальним вбачала ігрове начало, та Юрія Ілленка, кінотвори якого порівнює з космосом далеким від предметної і психологічної правдоподібності. Кінознавець І. Зубавіна у своїй роботі “Кіно незалежної України” [6] окреме місце приділила екзистенційному дискомфорту на вітчизняному кінопросторі та проаналізувала стрічку Ю. Ілленка “Солом'яні дзвони”. Дослідник кіномистецтва Любомир Госейко ґрунтовно дослідив українську поетичну школу на сторінках своєї монографії “Історія українського кіно” [4], а мистецтвознавець Лариса Брюховецька персоніфіковано займається вивченням творчого доробку майстрів поетичного кіно, а саме – Івана Миколайчука та Ю. Ілленка на сторінках праць “Іван Миколайчук” [2] та “Кіносвіт Юрія Ілленка” [3].

Поява у 1960-ті роки плеяди режисерів поетичного світосприйняття, яке було проявом внутрішнього, авторського начала кожного з авторів творів, обумовила вкорінення в українській кінокультурі постмодерністського дискурсу.

Особливу увагу хотілося б звернути на такі фільми, як “Вавилон ХХ” (1979) режисера І. Миколайчука та “Солом'яні дзвони” (1987) режисера Ю. Ілленка, в яких постмодерністський менталітет знаходить відображення у підході до створення фільмів.

В українському кінематографі 1979–1987 років відбувається переосмислення орієнтирів крізь специфічну призму, завдяки якій людина змогла б по-новому оцінити власний внутрішній світ та оточення, в якому вона існує, оскільки, постмодернізм звертає увагу людини на ставлення до життя. Зосередження уваги на внутрішньому ставленні до життя, яке притаманне цим стрічкам, означає, що людина прагне не тільки більше знати, а й глибше розуміти. Особливу роль у цих фільмах режисерів відведено формі, яка реалізує себе не тільки через загальну концепцію побудови сюжету стрічки, а й завдяки технічним засобам виразності (динамічна камера, колір, звук).

Обговорюючи фільм “Вавилон ХХ”, доцільно враховувати специфічне використання міфів, в яких можна прослідкувати поєднання умовного, “ігрового” характеру з особливою сакральною сферою людської думки. У цій стрічці міф постає не через історичний час, а виривається з його контексту й відповідно набуває певної самоцінності, а візуальні образи набувають самодостатнього значення.

Тут до системи міфологічного було залучено історію та літературу, які допомогли при злитті з міфом створити особливу поетичну форму: аудіовізуальна поезія переплітається з історією. Режисер І. Миколайчук розповідав про післяреволюційне

життя одного з українських сіл під гучною назвою Вавилон, у якому мешканці опиняються в пограничній ситуації: сприйняти нове життя у складі комуни, чи зберегти силоміць свій старий життєвий уклад. Певне роздвоєння особистості на фоні історичних подій можемо простежити і у фільмі “Солом’яні дзвони”. Події у стрічці розгортаються в повоєнний час, герой не може позбутися минулого, яким навіки заклеїла його Друга світова війна: він роздвоюється між острахом бути викритим за підсобництво фашистським загарбникам та бажанням насильно позбутися єдиного свідка, який заважає йому “мирно” жити.

Такий постмодерністський метод прочитання кінотекстів фільмів “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони”, як деконструкція, ставить перед собою основне завдання – подолати традиційну систему мислення та змінити ракурс бачення глядача, й наголошує на тому, що будь-яка думка є продуктом художньої творчості. Це свого роду теж гра з новими горизонтами буття, яке відкривається перед людиною – це побудова нового світу, в якому поряд із науковими та філософськими поняттями, постають на рівних метафора, алегорія, міф.

Гра стає провідним лейтмотивом цих фільмів, а гра як форма людської діяльності набуває для постмодернізму особливого значення. У фільмі “Вавилон ХХ” режисер грає з образом сільського філософа Фабіана, в якому комічне, саркастичне домінує над авторитетним, розважливим началом. У “Солом’яних дзвонах” Ю. Ілленко грає зі свідомістю головного героя, з його псевдореальним та надминулим життям, яке здатне взаємозамінюватися та доповнюватися одне іншим. У грі актуалізовано архаїчні навички та цінності, які втратили протягом часу свій першопочатковий практичний зміст. За Й. Хейзингом, “гра одразу фіксується як культурна форма, будучи одного разу зіграною, вона залишається в пам’яті як деяке духовне творіння чи цінність, передається далі як традиція та може бути відтвореною в будь-який час” [10, с. 28]. Оскільки гра є певною формою пам’яті, вона становить постійний повтор, повернення та чергування чогось минулого, що поступово входить в русло постмодерністської логіки пригадування тексту. Гра як явище культури володіє низкою ознак та якостей, які наявні і в естетиці цих фільмів режисерів. Найголовніше, що гра процесуальна: у будь-якій грі важливий не тільки результат, а й процес, живий, наповнений гострими відчуттями, азартом, рухом та задоволенням. Ця гра в пригадування слів, почуттів, емоцій, сюжетів, літератур дає можливість будь-якій людини відчути себе творцем. Емоційне напруження та переживання притаманні постмодерністській грі та стають наступними її якісними характеристиками. Відомо, що сфера постмодерністського інтуїтивізму свідчить не стільки про світогляд, скільки про світовідчуття, тобто про рефлексію людини на рівні глибоко емоційного, чуттєво забарвленого розуміння світу. Емоційна реакція на навколишній світ супроводжується саморефлексією, притаманною авторові твору як резервуару, джерелу змістів.

У фільмах “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони” відбувається апелювання режисерів до переосмислених традиційних образів-символів. Така запозиченість, за А. Нямцу, передбачає “принципову драматизацію формально однозначних структур, активну психологізацію загальновідомих схем, інтенсивну розробку оригінальних подвійних планів і систем морально-психологічних мотивувань, орієнтацію на сучасні уявлення про людську природу, змістовну контамінацію загальнокультурних зразків з національно-історичними і предметно-побутовими реаліями доби реципієнта тощо” [8, с. 27]. У цих фільмах провідними стають

образи дволикого Януса, “грішниці”, філософа, мученика, які подані в нових інтерпретаціях з урахуванням історичного досвіду, що передбачає ускладнення персонажа, його переосмислення. Ці різнопланові та характерні образи набувають особливої гостроти та своєрідного забарвлення завдяки перенесенню у відповідний часовий простір: провідна дія відбувається в обмеженому просторі – проходить переосмислення триєдності місця, дії та часу.

Важливі питання соціального, національного та екзистенційного характеру, які порушені в цих фільмах, потребують відповідної форми кінотвору, звідси максимальне заглиблення у відтворюваний та перетворюваний світ, ретельне дослідження його матеріальної та духовної складової. Особливе місце в них займає автентичне зображення, завдяки введенню в кінооповідь реальних елементів побуту, місцевих жителів, предметів доби, що відтворено у стрічці. Можемо також наголосити на тому, що типовою моделлю цих фільмів є притча з її виходом за межі фабульної історії та піднесенням поставленої проблеми до загальнолюдських масштабів. Звідси сприйняття кінострічки в контексті множинності смислів.

Специфічним засобом поетики у стрічках режисерів І. Миколайчука та Ю. Ілленка стає камера, яка набуває статусу безпосереднього учасника дії – “суб’єктивна камера”, яка ототожнює себе з персонажем. Максимально використано можливості камери: ролдемонстровано різноманітні типи руху, ракурси, плани, які здатні емоційно наповнити та вирішити різні за складністю епізоди фільмів. Варто також зазначити, що відмова від більшості крупних планів на користь загальним дає підстави сприймати людину як частину довколишнього світу.

Особливе місце у стрічках “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони” займає автор фільму зі своїм суб’єктивним баченням теми, яку висвітлив кінематографічний твір. Мішель Фуко пропонує переглянути ставлення до автора як до головного творця твору. На його думку, автор є певною функціональною ознакою, використовуючи яку, реципієнт в особі глядача здатен самостійно обрати, які саме аспекти культури вимагають з його боку детальнішого ознайомлення. Саме автор становить фігуру, яка є джерелом змістів, що пронизують та наповнюють твір, а знаходить цей прояв саме в моментах гри та інтерпретації.

Згідно з М. Фуко, автор, коли діє в певному історичному просторі, прагне передивитися, перевернути власну реальну функцію та автоматично, є продуктом своєї епохи, слугує своєрідною зброєю, за допомогою якої глядач може виявити, якого явища життя треба сторонитися, над чим варто замислитися, взяти до уваги чи за взірєць. Саме тому твори українського поетичного кінематографу не знаходили належної реакції у керівництва держави того часу. Найкращим автором, наприклад, У. Еко називав автора, “якого непомітно, а ідентифікувати його можна лише на макрорівні – метанарративному, де він (автор) стає помітним лише в своїй естетиці стилю” [9, с. 164]. Позиції Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, У. Еко сходилися в тому, що позицію автора як єдиного творця твору вони повністю заперечували. Митець (автор) у постмодерністському творі не може презентувати фігуру першого творця, оскільки він не має справи з “чистим” матеріалом, який до нього вже культурно опановано, та який становить мережу алюзій на інші твори. Мета автора постмодерністських творів, до яких ми відносимо фільми режисерів І. Миколайчука та Ю. Ілленка, не в тому, щоб бути своєрідним, унікальним, ні на кого не схожим, парадигма постмодернізму визначила роль митця в якості дослідника, який займається пошуками та пропонує аудиторії ідеї, цінності, стереотипи.

Постмодерністський фільм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, наголошує на втраті моральних орієнтирів. У дисгармонічному та деструктивному авторському світі не має певних та сталих величин, які наповнені заплутаністю, невизначеністю, глибиною кризових явищ та безвихіддю, все постає в жахливому і химерному забарвленні. Філософська категорія “дійсність” використовується на позначення здійсненої, втіленої в життя реальності, яка складається з реальності речей, втілення ідей, цілей та ідеалів. У постмодернізмі дійсність існує в межах тексту та мислиться як текст, дискурс. Автор постмодерністського екранного твору поєднує декілька іпостасей – одночасно постає і автором твору, і його героєм, і його глядачем, а в самому художньому творі зникають межі між реальністю та ірреальністю, сновидінням та дійсністю.

Світ дійсності у кінематографічних постмодерністських творах зображено з позиції своєрідного поліфонізму, який реалізується в поєднанні різних елементів, стилів, цитат, ремінісценцій. Монополістичною владою на остаточну істину про світ у постмодерністському творі у зв'язку з неоднозначністю та суперечливістю світобудови не володіє жоден з учасників кінопроцесу. Український літературознавець Д. Загонський наголошував: “Немає у цьому світі нічого певного, вповні завершеного: ні морального витоку, який не може бути переглянутий, ні морального заохочення, яке ніколи й нікому не здається незаслуженим. Кожна брехня приховує у собі частинку істини, і кожна істина приховує у собі краплинку отрути, так слава й ганьба нерідко переходять одна в одну, навіть заміняють одна одну...” [5, с. 197]. Відповідно, авторську дійсність у постмодерністських екранних творах автор та глядач трактуватимуть по-різному, залишаючи простір уяві для пошуку втрачених моральних домінант та орієнтирів.

Не можемо не погодитися з кінознавцем Іриною Шиловою [11], яка у своїй науковій розвідці, присвяченій вітчизняним режисерам 1980-х років, й українським у тім числі, наголошує на чотирьох типах художнього моделювання реальності в фільмах режисерів: 1) відтворення реальності, яке пропонує не пряму фіксацію дійсності для отримання ефекту достовірності, натуральності, “подібності” шляхом художнього “відновлення” самої реальності засобами ігрового кіно – через відбір неперетворюваних елементів дійсності, які введені в цілісну, “живу” просторово-часову систему; 2) відтворення умовної реальності – не дійсність, а певний естетичний канон дає прообраз певної системи та ключ до її розуміння, а кожна одиниця звукозображального ряду претендує на самостійну образну значущість, приховує символічне або метафоричне значення, виявляє його в зіткненні чи зчепленні з іншими. Предмети та явища претендують на більшу значущість, ніж їх екранне втілення, накопичення смислів проводиться завдяки відстороненню об'єктів, встановленню нових зв'язків між ними; 3) сумісні варіанти, у цьому випадку відбувається поєднання реального та умовного, “образне” та “подібне” тут слугують засобом взаємоперевірки реальних можливостей одного та іншого. Часто підкреслюється “люз” форми та змісту: естетизовано достовірно, введено свідомо життєподібний матеріал у межах умовної жанрової конструкції, акцентовано образні основи дійсності, яка фіксується немовби хронікально; 4) колажні варіанти – поєднання режисером різнохарактерних систематичних пластів у композиції фільму, вільне чи конструктивне їх комбінування, поєднання або зіткнення часто дають змогу продемонструвати сучасний рівень розвитку виразних засобів не тільки кіно, а й суміжних видів мистецтва, уможливають проводити експерименти не тільки з формою, а й актуалізувати важливу проблематику.

З огляду на це й усе вищезгадане, можемо дійти висновку, що з виходом на екрани фільмів “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони” розпочався шлях українського кінематографа до широкого використання постмодерністських принципів, а саме: від оповідальності до травестування, від композиції до ризому, від персонажа до інтерперсонажа, від автора до гіперавтора, від твору до інтертексту, від тиражності до серійності, від конфронтації до симбіозу, від аналізу до інтерпретації. Саме з кінця 1980-х починається новий період в історії українського кіномистецтва, якому віднині притаманні: самоідентифікації митця, як результат подолання наслідків соціалістичного реалізму; відбувається активне переосмислення з погляду сучасності модерністських мистецьких течій початку ХХ століття; проходить адаптація постмодерністських течій в кіномистецтві.

Список використаної літератури

1. *Базен А.* Эволюция киноязыка / А. Базен. – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/threadtree/12222>
2. *Брюховецька Л. І.* Іван Миколайчук / Л. І. Брюховецька. – К. : Редакція журналу “Кіно-театр”; Видавничий дім “КМ Академія”, 2004. – 272 с.
3. *Брюховецька Л.* Кіносвіт Юрія Ілленка / Л. Брюховецька. – К. : Задруга, 2006. – 288 с.
4. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа 1986–1995 / Л. Госейко. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
5. *Затонський Д.* Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонський // Вопросы литературы. – 1996. – № 3.
6. *Зубавіна І.* Кіно незалежної України : тенденції, фільми, постаті / І. Зубавіна ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : ФЕНІКС, 2007. – 296 с.
7. *Мусієнко О. С.* Українське кіно: тексти і контексти / О. С. Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 432 с.
8. *Нямцу А.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
9. *Усманова А. Р.* Умберто Эко : парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск : Пропилеи, 2000. – 198 с.
10. *Хейзинга Й.* Homo Ludens / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
11. *Шилова И. М.* Кинематограф 80-х (новые тенденции) / И. М. Шилова. – М. : Знание, 1987. – 47 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.02.2013

Прийнята до друку 27.03.2013

UKRAINIAN CINEMA IN ANTICIPATION OF POSTMODERNISM: “BABYLON XX” AND “STRAW BELLS”

Dina KOLOS

*Department of Cinema and Television Arts,
Lugansk State Academy of Culture and Arts,
Krasna Plosha, 7, Lugansk, Ukraine, 91055
tel.: (+38)066 315-17-41*

This article focuses on modern art history that promotes the analysis of cinematographic use of the term “post-modernism”. The use of this notion belongs to 1970s and it is extrapolated to different socio-cultural phenomenon – era, period, and specific world view thinking, art direction and style. There the post-modern world is reflected in the approach for film making by film directors of Ukrainian poetic cinema 1970–1980s. The article emphasizes that these films belong to those which became the postmodern manifestation of the film director’s inner world and they caused the beginning of establishment of the Ukrainian film culture of postmodern discourse.

Key words: game, postmodernism, myth, reality, polyphony.

УКРАИНСКОЕ КИНО В ПРЕДЧУВСТВИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА: “БАВИЛОН XX” И “СОЛОМЕННЫЕ КОЛОКОЛА”

Дина КОЛОС

*Кафедра кино-, телеискусства,
Луганская государственная академия культуры и искусств,
ул. Красная площадь, 7, Луганск, Украина, 91055
тел. (+38)066 315-17-41*

Особое внимание обращено на заявленные в названии статьи фильмы, в которых постмодернистское мировоззрение находит отражение в самом подходе к созданию фильмов режиссерами украинского поэтического кино 1970–1980-х. Подчеркивается, что именно эти фильмы входят в число тех, которые стали постмодернистским проявлением внутреннего мира автора кинопроизведения, и которые обусловили начало укоренения в украинской кинокультуре постмодернистского дискурса.

Ключевые слова: игра, постмодернизм, миф, реальность, полифония.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 247.9 (477)

ДВОБІЧНІ ІКОНИ XV–XVI СТОЛІТЬ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ: СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРИЗНАЧЕННЯ ТА ІКОНОГРАФІЇ

Роксолана КОСІВ

*Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича 38, Львів, Україна, 79011
тел.: (0322)761482, e-mail: sakralne@lnam.edu.com*

Розглянуто призначення та використання двобічно мальованих ікон XV–XVI століть у храмах на українських землях. Простежено генезу таких творів та роль ікон у процесіях у Візантії та Київській Русі. На прикладі збережених творів XV–XVI ст. розглянуто іконографію пам'яток та специфіку їхнього художнього виконання. Проведено спробу реконструювати місце розміщення двобічних ікон у тогочасних храмах.

Ключові слова: Двобічні ікони, іконографія, художні особливості, храмовий простір, богослужбові процесії.

Интер'єр храму східного обряду є складним синтезним твором, у якому поєднано різні види мистецтва. Храмовий ансамбль охоплює комплекс сакральних предметів та зображень, які доповнюють або безпосередньо використовуються у богослужбових дійствах. Кожен із них наділений певною символікою, пов'язаний із Літургією і відображає євангельські події. Система храмових зображень та богослужбових атрибутів формувалася протягом століть християнської історії, зазнавала певних модифікацій та нововведень під впливом розвитку богословської думки і церковних обрядів.

Важливу роль у храмовому просторі відіграють ікони. Ікона є об'єктом адорації Бога чи святого, чие зображення містить. У багатьох візантійських джерелах ікони окреслені терміном “proskinesis” – поклінні [24, с. 45–46]. Ікони мали значення оберега. За думкою св. Симеона Солунського, святі ікони та хрест разом із молитвою вірних освячують місто і землю, воду і повітря, дороги і житла. У Візантії та Західній Європі з окремими особливо шанованими іконами влаштовували урочисті процесії на великі церковні свята, під час нещасть з проханням про заступництво, у військових походах. У Константинополі та Салоніках деякі ікони носили у регулярних щотижневих процесіях під спів відповідних молитов та Акафісту на честь Богородиці з відвідинами різних храмів. Були також процесії з особливо шанованими іконами більше приватного характеру на прохання імператора. Подібні процесії влаштовували у Римі. Відомо, що окремі ікони мали славу чудотворних та відзначалися особливим вшануванням, навіть спеціальними богослужбами та процесіями, як-от константинопольська ікона Одигітрії [1, с. 92–93, 97–98; 24,

с. 45–57]. У цих процесіях, як можна простежити з документальних джерел та праць дослідників Н.-П. Шевченко і Х. Белтінга, найчастіше використовували прославлені ікони Богородиці, а в Римі також образ Христа. Більшість прославлених ікон, які використовували у процесіях, приписували пензлю євангелиста Луки. Це передусім константинопольська Одигітрія, римська ікона Богородиці з церкви Сан-Систо, ікона Богородиці з Дитям з церкви Санта Марія Маджоре в Римі, образ Христа з церкви Санкта Санкторум в Римі [1, с. 84–89, 93, 97–98; 24, с. 45–57]. Ці ікони, мали зображення на одному боці. Ікони, з якими відбувалися процесії, можна назвати рухомими, або виносними.

Роль та значення ікон у церковному житті засвідчує різноманіття їхніх типів та технік виконання. Є ікони, призначені для переддівтарних перегород, ікони диптихи та триптихи, ікони поклінні, які виставляли на аналоях, ікони-релікварії, ікони з двобічним зображенням, похідні іконостаси, ікони надвратні, ікони-вівтаріки, запрестольні, вотивні, епітафійні ікони тощо. Техніки виконання ікон також різні. Відомі ікони, мальовані на дошці енкаустикою, темперою чи олією, ікони, мальовані на полотні, метали, склі, шкірі, портативні мозаїчні ікони, ікони, різьблені з дерева, каменю, слонової кістки чи виконані з металу з рельєфним зображенням тощо.

Окреме місце у храмовому просторі та богослужбових обрядах мали ікони з двобічним зображенням. Як засвідчують збережені пам'ятки, такі ікони поширилися орієнтовно наприкінці XII століття [24, с. 45–46, 52–55]¹ і є у храмах західно- і східнохристиянської традиції дотепер. Їхня іконографія, розмір, форма і техніки виконання також різняться. В іконописі візантійської традиції відомі великі двобічні ікони, намальовані темперою на дошці, найчастіше з образом Богородиці з Дитям на одному боці та Розп'яття, Не ридай Мене Мати (Цар Слави) чи Етимасії зі знаряддями страстей – на зворотньому. Таку іконографію двобічних ікон пояснюють зв'язком зі страшною службою Великої п'ятниці [19, с. 1–16] та Літургією [18, с. 139; 24, с. 51]. Є також невеликі двобічні ікони XIV століття і пізніші зі зображеннями святих чи євангельських сцен. Імовірно, такі ікони носили у святкових процесіях з нагоди окремих урочистих подій, покайальних, регулярних щотижневих між храмами. Типик XII століття монастиря Пантократора в Константинополі засвідчує, що перед кожною іконою, яку несли в процесії щоп'ятниці, треба було 15 раз повторити “Господи помилуй” [24, с. 52], отже у процесіях було більше, ніж одна ікона і серед них могли бути двобічні.

За іконографічними джерелами візантійського та балканського походження не вдається з'ясувати, чи ікони, зображені у процесіях, були двобічними чи однобічними. Помітно те, що під іконою є орнаментована декоративна пелена (podea), а також те, що зверху на іконі також розміщено орнаментовану тканину, кінці якої звисають обабіч неї. Використання тканин для ікон, які носили у процесіях, пояснюється також тим, що до ікони, як до святині не можна було торкатися голими руками. Деякі чудотворні ікони у храмі були закриті завісою, яку піднімали лише у відповідні моменти богослужби, інколи раз на тиждень. Таке зображення константинопольської ікони Одигітрії на мініатюрі з псалтиря Гамільтона близько 1300 року. Ікона розміщена на невисокому підвищенні, під киворієм на декоративному тлі. Зверху на дошці прикріплена червона тканина, кінці якої звисають обабіч по краях дошки. Іконний щит закріплено на трьох держаках, які своєю чергою кріпляться до деревка,

¹ У візантійських джерелах ікони, які носили у процесіях, часто окреслено терміном “signa”, “signon”. Але не завжди такі ікони були двобічними.

розміщеного посередині. Древяк закріплене на трапецієподібній конструкції. Зверху по боках ікони висять дві лампади. Під ікону внизу посередині між двома скісними древяками закріплено невелику ікону Богородиці з Дитям, до якої, можливо, прикладалися вірні. Завісою була закрита чудотворна ікона Богородиці у Влахернській церкві у Константинополі. Ця завіса сама піднімалася над іконою у п'ятницю ввечері і в суботу після цілонічної служби опускалася [1, с. 97; 20, с. 153, 144]. Окремі процесійні (виносні) ікони мали внизу стаціонарно монтоване спеціальне древяк, яке складалося із двох поперечних тримачів, закріплених унизу до країв дошки, і центрального, що монтувалося до дошки внизу посередині. Такий спосіб кріплення, має, зокрема, ікона Богородиці Вишгородської на малюнку Кенінгзберзького літопису XIII (XV) століття [5, с. 267, іл. 368].

Двобічні ікони були відомі на території Київської Русі, що засвідчують пам'ятки кінця XI–XIII століть. Це, зазвичай, доволі великі ікони. Особливо шанованою була ікона Богородиці з Дитям Замилування з жіночого монастиря Богородиці у Вишгороді (на звороті Поклоніння хресту XV століття), привезена з Константинополя до Києва близько 1125 року (зберігається у Державній Третьяковській галереї, Москва) [5, іл. 368] разом із втраченою іконою Богородиці Пирогощі. Окрім неї відома ікона св. Георгія-воїна, на звороті Богородиці Одигітрії 1060–1080-х роках (зберігається в Успенському соборі Московського кремля), яка ймовірно походила із георгіївського монастиря в Києві, фундаторства Ярослава Мудрого, а також ікона Нерукотворного Образу та Поклоніння хресту на звороті кінця XI–XII століть (зберігається в Державній Третьяковській галереї). Імовірно практика використання ікон у процесіях на українських землях була подібною до візантійської. З мініатюр давньоруських рукописів довідуємося про окремі ікони, які брали зі собою князі у похід. Зокрема, на малюнку рукопису “Життя св. Бориса і Гліба” (за Сільвестрівським списком (другої половини XIV століття) такою іконою є Спас Пантократор. На малюнку помітно, що ця ікона процесійна, внизу має планку, до якої монтоване древяк [12, арк. 123]. Роль паладіуму галицько-волинських князів виконували відомі ікони візантійського походження Богородиця Холмська та Богородиця Белзька-Ченстоховська (остання повністю перемальована у XIV столітті). З літописів довідуємося, що князь Данило Галицький їздив у жидичинський монастир поклонитися чудотворній іконі св. Миколая [5, с. 383]. З особою цього князя пов'язують ікону Богородиці Одигітрії (зберігається в костелі оо. Домінікан у Гданську). Ікони, які використовували у процесіях, окрім того, що були особливо шановані, нерідко мали славу чудотворних і належали до поклінних ікон, були відзнаками, які репрезентували суспільство, церковну громаду, культ святого, розвинутий у тій чи іншій місцевості, відповідно, локальні традиції. Ікони, які носили у процесіях і які міняли дислокацію у храмі, належать до “рухомих”.

Постає питання про місце розташування двобічних ікон у храмі. Подібно як процесійний хрест та церковні знамена це були ікони рухомі. Можна припустити, що такі ікони у різний час могли зберігатися у різних частинах храму. Загалом у візантійській традиції ці ікони переважно вміщували у святилищі храму й у відповідний визначений час виносили для поклоніння вірним. Окрім того, такі ікони могли вміщувати між колонами передвітарної перегороди або на визначеному місці у наві біля іконостасу, інколи під ківорієм [18, с. 138–140; 20, іл. 6. 2, 77]. Дослідниця О. Етінгоф, розглядаючи двобічну ікону Богородиці Вишгородської-Володимирівської, звернула увагу на текст “Сказання” про ікону, де йдеться про

те, що у церкві жіночого монастиря у Вишгороді вона міняла дислокацію у храмі. Спочатку її було розміщено “посеред церкви”, потім “обернену до святилища”, потім у святилищі, ймовірно, як запрестольну, а згодом у наві біля святилища [18, с. 137–138]. Пізніше після перевезення ікони з Володимира до Москви, вона була поставлена в іконостасі Успенського собору, – справа від царських врат [18, с. 139]. Думку, про різну дислокацію двобічних ікон у храмі висловив К. Вейцман. Він уважав, що двобічно мальовані ікони у храмах східного обряду, на відміну від латинської традиції, де їх розміщували на престолах, могли бути в інтерколумніях передвітарної перегороди, а двобічні триптихи великого розміру могли стояти у наві храму або каплиці на підвищенні. Варто також згадати невеликого розміру синайські ікони-триптихи, що на звороті мали зображення хреста, часто “процвітшого”. Як засвідчує колекція, ці твори були доволі розповсюдженими у VI–X століттях, однак їхній невеликий розмір може вказувати на приватне використання [25, с. 9–10, кат. В., 13, 18, 22–26, 33–35, 37, 40–45, 47, 55, 58].

Різні за формою, розміром та способом обрамлення двобічні ікони XV–XVII століть спонукають думати про різне їхнє місце розташування у храмі. Двобічні ікони невеликого розміру (орієнтовно 50x40 см) могли розміщувати на аналоях для поклоніння у наві і, можливо, притворі (бабинці) храму. Їх також напевно використовували у процесіях. Двобічні ікони більшого розміру могли входити у склад передвітарної перегороди чи бути стаціонарно розташованими у храмі. На жаль, брак документальних свідчень, як і мала кількість збережених творів середньовічного часу не дає змоги достеменно реконструювати місце розташування таких творів у храмах на українських землях.

Двобічні процесійні ікони як бачимо на прикладі нечисленних уцілілих візантійських творів найчастіше мали зображення Богородиці з Дитям і сцену, пов’язану зі страстями Христа. Це відображають ікони Богородиці Вишгородської-Володимирівської чи Нерукотворного Образу XII століття. Нерукотворний Образ вважали палладіумом візантійських імператорів від часу Іраклія (VII століття), який брав таку ікону у похід [1, с. 551–552; 16, с. 132]. Його ж уміщували на давньоруських княжих знаменах. Є згадка про те, що князь Дмитрій Донський у битві на Куликовім полі мав велике “черлене” знамено з Нерукотворним Образом [15, с. 426]. Двобічні ікони, наскільки можна простежити, також могли мати образ святого, що, очевидно, пов’язане із його культом у конкретній місцевості чи церковній громаді. Такий приклад бачимо на двобічній іконі св. Георгія та Богородиці Одигітрії 1060–1080-х років, яка, як згадано вище, ймовірно походила із георгіївського монастиря в Києві. У цьому випадку можна говорити про зображення святого патрона монастиря. Подібний приклад демонструє візантійська двобічна ікона XIV століття з Богородицею Одигітрією та св. Миколаєм, яка зберігається в церкві Ніюкори на о. Родос [22, кат. 18]. Відомі двобічні ікони з євангельськими сценами, як-от невелика (3 920 см) сербська ікона XIV століття зі сценами Зустрічі Йоакима та Анни і Благовіщення Богородиці (зберігається в Національному музеї в Белграді). Святкові сцени Хрещення та Різдва Христового зображено також на невеликій (31×25,7 см) двобічній іконі невідомого походження першої половини XVII століття зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ; НМЛ I-93). Ця ікона могла входити до диптиху чи триптиху, або й бути процесійною. Збоку в торці дошки є дві металеві петлі, що вказують, що ікону кріпили боком. На іконі

зображено два найбільші церковні свята, при яких відбувалися урочисті Богослужби з процесіями. Надзвичайно каліграфічний стиль письма цієї ікони має аналоги у балканському і грецькому іконописі того часу.

Нам невідомі збережені двобічні ікони, які б можна було пов'язувати з українськими землями, післякнязівського періоду. Вкрай рідкісними є такі твори XV–XVI століть, тому можна лише констатувати, а не узагальнювати їхнє призначення, іконографію та художнє виконання. Більше українських двобічних ікон збережено з XVII і особливо XVIII–XIX століть, коли вони вже значно позначені західноєвропейським впливом як щодо художнього виконання, так і часто іконографії.

Найдавнішою серед двобічних ікон, пов'язаних з українськими землями, є публікована пам'ятка середини XV століття зі св. Георгієм Змієборцем та воскреслим Христом, який стоїть у саркофазі, привезена вона 1908 року з монастирської церкви Воздвиження Чесного Хреста у Словіті Золочівського р-ну Львівської обл. до НМЛ (тоді – Церковний музей; НМЛ І-1282). Ікона була представлена на Археологічно-бібліографічній виставці Ставропігійського інституту у Львові у 1888 році і згадана у каталозі цієї виставки 1889 року, як твір з монастиря у Словіті [17, с. 68]. Про цю ікону також писали Т. Добровольський та В. Свенціцька [6, с. 14; 21, с. 45–72]. Сторона із образом Христа, очевидно, зворотній. Попри те, що зворот ікони не реставровано, помітно спільну манеру малярства обох зображень. Різним є шрифт, – на боці зі св. Георгієм це латинський готичний взірець. Текст напису що стосується врятування царівни від змія, подано у статті Т. Добровольського, який вказав, що він є дослівним повтором фрагменту “Життя св. Георгія” із західноєвропейського збірника “Золота легенда” [21, с. 50]. Цей текст написаний каліграфічно чорними літерами на білому тлі, натомість на образі Воскреслого Христа у саркофазі білі кириличні літери ІСХС не відзначаються вишуканістю. Однак дослідження фарбового шару та левкасу² свідчать, що зворот ікони все ж виконав інший майстер. На лицьовому боці левкас покладений у кілька шарів, на звороті левкас тонкий. Відмінним є також спосіб накладання фарбового шару та білильних висвітлень. На лицьовому боці ікони тло і рама золочені, на звороті локального брунатного кольору – без золочення. Варто відзначити, що зображення Спаса та малюнок саркофага доволі майстерні, проте помітні анатомічні диспропорції фігури, як і в образі св. Георгія на другому боці. На обох боках ікони накладна рамка з косо зрізаним профілем, на звороті менш прецизійна за виконанням. Ікона зі Словіти виконана у готичній манері, ймовірно авторства неукраїнського майстра, може бути привізною або виконаною на місцевому ґрунті приїжджими майстрами. Можна пов'язати виконання лицьового боку ікони із цеховим осередком, можливо, краківським. З краківським осередком малярства пов'язував цю ікону Т. Добровольський, який уперше опублікував її з обох боків [21, с. 50–51].

Іконографія пам'ятки досить нетипова для двобічних ікон, лицьовий бік швидше за все пов'язаний із патрональним зображенням. Обидва образи виконані у манері західноєвропейського мистецтва. Воскреслий Христос з кривавими ранами, який встає з саркофага має змістову паралель із візантійським зображенням “Не ридай мене Мати” ((Цар Слави), де Христос зображений мертвим на тлі хреста, проте рани не акцентуються), яке відносно часто бачимо на двобічних або парних іконах у поєднанні з образом Богородиці Страсної (Скорботної). Різновиди цієї іконографії Спаса розвивалися паралельно у Візантії та Західній Європі від кін.

² Дослідження фарбового шару та левкасу обох боків ікони виконала Мирослава Друль.

XII–XIV століть. Варто зазначити, що у західноєвропейському мистецтві, зокрема гравюрі, часто зображали чашу, у яку стікає кров Спаса, чого немає на словітській іконі. Зображення Чуда врятування св. Георгієм царівни від змія було поширене як в українському, так і західноєвропейському мистецтві того часу. На іконі зі Словіти ця сцена виконана у готичній західноєвропейській манері. Притаманно для готичних творів XV століття писати на білому тлі тексти чорними літерами, що фактично імітує тогочасні рукописи.

У документах візитації 1763 року жіночого василіянського монастиря Воздвиження Чесного Хреста у Словіті [3, арк. 421–423] не вдалося віднайти згадки про цю пам'ятку, тому не відомо, де вона була розміщена у храмі і чи була там взагалі. Після ліквідації частини монастирів Австрійською владою до словітської обителі, яка продовжила свою діяльність, було перенесено церковні речі з Сасова, можливо також і з інших закритих жіночих василіянських монастирів. Тому не варто заперечувати ймовірності того, що ікона потрапила до словітської монастирської церкви пізніше і з іншого храму. Можна допустити, що основна в цій іконі сцена зі св. Георгієм може мати зв'язок із львівським культом святого воїна. Ікони готичної манери не були рідкістю на західноукраїнських землях, що, зокрема, засвідчує ікона XV століття також з образом св. Георгія зі Ступниці [6, іл. 29–30]. Ця ікона має вгорі на обрамленні кириличний напис, що пояснює сцену, виконаний готичним шрифтом, отож, її ймовірно виконав місцевий майстер для церкви.

Петлі, прикріплені до торців ікони зі Словіти збоку, вказують, що первісно це була центральна частина триптиха (кріплення та й самі петлі не однакові на обох торцях). Отож пам'ятку варто віднести до мальованих триптихів, які виставляли на головному або бічних престолах, переважно, у храмах латинської традиції. Доречно відзначити, що загалом побутування двобічно мальованих ікон триптихів є давнім, це засвідчують такі твори VI–X століття у монастирі св. Катерини на Синаї, більшість із яких невеликого розміру [25, кат. В., 13, 18, 22–26, 33–35, 37, 40–45, 47, 55, 58]. Невеликого розміру мальовані триптихи (приблизно 30x15 см у закритому вигляді) переважно з фігурним завершенням, очевидно були приватного призначення [22, № 43, 69, 70, с. 176–177, 195–196]. Збірка таких невеликих триптихів сербського народного іконопису XVIII століття є, зокрема, в НМЛ. Вони, очевидно, також приватного призначення. Двобічно мальовані ікони-триптихи відомі у спадщині італо-критського іконопису XV–XVII століть. Більші триптихи були стаціонарними на вівтарях у храмах латинської традиції [22, № 71, с. 197]. Вони багатофігурні, їхня іконографія була різноманітною. Центральним зображенням найчастіше є півфігура Богородиці з Дітям або Триморфон з Деїсису, на крилах ангели, святі, пророки, знаряддя страстей, євангельські сцени. Триптихи у процесіях не носили. Як уже зазначено, у храмах латинської традиції їх влаштували стаціонарно на престолах, тобто вони належали до “нерухомих” ікон. Тому можна припустити, що ікона зі Словіти була триптихом, який потім з невідомих причин розмонтували.

Двобічне зображення могли також мати напрестольні або проскомидійні вівтаряки, які не були триптихами. До них внизу могла кріпитися невелика підставка з дверцями або без них. Нам невідомі такі українські твори XV–XVI століть. Первісно функцію напрестольного вівтаряка, ймовірно мала двобічно мальована ікона 1699 року, як засвідчує дата у вкладному тексті, з образом Старозавітньої Трійці на лицьовому боці та Благовіщення св. Анні та св. Йоакиму на звороті з церкви архангела Михаїла с. Гнила Турківського р-ну Львівської обл. (НМЛ І-180). Ікона має фігурне завершення зверху та на лицьовому боці оправлена в глибоку

раму з поліхромією по левкасі. З лицьового боку зображення фланкують колонки з різьбою (одна втрачена). Ймовірно знизу до ікони кріпилася шапка для зберігання Святих Дарів. На іконі є вкладний текст, з якого довідуємося, що це “гробниця”, яку справила пані Гануся Либохорська, що пояснює вибір зображення на звороті. За малярським почерком ця ікона належить до творів риботицького осередку.

Ще менш типовим для іконографії двобічних пам'яток є зображення невеликої ікони у формі хреста початку XVI століття з образами св. воїнів Дмитрія та Георгія з церкви Собору Богородиці у Бусовиську на Старосамбірщині (НМЛ І-585). Святі воїни намальовані на повен зріст, відповідно кожен на одному з боків, на всю довжину хреста [2, іл. 66 (75), с. 154–155]. З обох боків дошки є ковчезні заглиблення. Виділяється вбрання воїнів – червоний плащ, довга, багато декорована цегляста туніка з декоративними мотивами у формі півкіл, на подобі князівської, поверх якої навхрест перев'язана широка стрічка, що імітує лор. У св. Георгія стрічка перекинута на ліву руку, як дияконський орап. Примітно те, що святі зображені не у воїнських обладунках, як наприклад, на іконі кін. XV століття св. Теодора та св. Дмитрія з Богущі на Лемківщині, і як загалом характерно для тогочасної іконографії святих воїнів. Хрест у правій руці святих вказує на їхню мученичу смерть, спис (у св. Георгія) і меч (у св. Дмитрія) на те, що вони були воїнами. Загалом зображення святих воїнів не є характерним для хрестів, оскільки на них, зазвичай, уміщували Розп'яття. Та й сама форма іконного щита є рідкісною. Хрест однорамений, злегка витягнутий по вертикалі із ледь розширеними верхнім і нижнім кінцями. Виникає питання про призначення пам'ятки. Хрест має розмір 34×22,5 см. Він не має отворів для підвішування, чи слідів від кріплення деревка для ношення у процесії, чи будь-яких отворів, що могли б свідчити, що це релікварій. Напрестольним хрестом цей витвір, з огляду на іконографію, очевидно не був. З тих же міркувань він не міг би бути ужитковим ручним хрестом. Отже, можна вважати, що пам'ятка була поклінною іконою, яку виставляли на аналої. Також доцільно допустити те, що первісно вона могла належати монастирській церкві у сусідньому с. Спас, розформованому наприкінці XVIII століття І. Свенціцький, який уперше опублікував ікону, ідентифікував її авторству сербського майстра [9, с. 17, іл. 22–23; 10, іл. 8–9] і з такою атрибуцією твір внесений у картотеку НМЛ. Стилістика виконання ікони вирізняється на тлі українського іконопису того часу, зокрема також і трактування вбрання воїнів. Серед українських ікон найближчими стилістичними аналогами є ікона Різдва Богородиці з Нової Весі кінця XV–початку XVI століття та група творів цієї манери малярства, зокрема Нерукотворний Образ з Богущі та св. Миколай невідомого походження кінця XV–початку XVI століття та вже згадувана ікона св. Теодора і Дмитрія з Богущі того ж часу [14, с. 155–160], на якій постаті воїнів потрактовані також доволі неординарно. Пам'ятки дещо подібні зображенням очей та ликів і загалом декоративною стилізацією фігур із використанням активної лінійної графіки. Попри те, питання авторства пам'ятки з Бусовиська залишається відкритим.

Двобічне зображення має також невелика ікона-тондо останньої чверті XVI століття з Розп'яттям і пристоячими на одному боці та Собором Богородиці на другому, що походить з церкви Собору Богородиці у Блажеві Самбірського р-ну на Львівщині (НМЛ І-2648). Ікона виділяється своєю рідкісною формою, грубою дошкою іконного щита, а також іконографією. Зображення на обох боках закомпоновані у восьмикутну мандорлу, яка складається з двох перехрещених квадратів із ледь увігнутими сторонами червоного та блакитно-сірого кольорів.

Сцена Собору Богородиці на лицьовому боці відтворює храмовий образ. Зображення обрамлене ковчегом, на краю вигравірувано орнамент зі стилізованого вінка, симетрично “скріпленого” по чотирьох сторонах “перснем”, що характерний для ренесансного стилю. За іконографією та стилістикою до цієї пам’ятки подібна ікона Собор Богородиці з Бусовиська [13, с. 23]. За стилістикою малярства, зокрема формою, рисами та карнацією ликів пам’ятка близька з намісною іконою Богородиця Нев’янучий цвіт з Долини (НМЛ) [7, іл. 38]. Внизу посередині ікони з Блажева є наскрізний отвір, де очевидно кріпилося древко, що дає підстави говорити про те, що її носили у процесіях.

Інша рідкісна пам’ятка з двобічним зображенням кінця XVI–початку XVII століть це – вирізаний по силуету херувим з мальованим ликом та німбом і плоскорізьбленими крилами, посрібленими по левкасі (НМЛ I-1138). Невідомо з якої церкви надійшов твір; його виміри 53,5×38,5 см [8, с. 184, № 118]. Угорі по центру між крилами херувима, які схрещуються, закріплено невелике древко з наскрізним отвором, що може свідчити про те, що в храмі пам’ятка була підвішана. Можна допустити, що вона звисала над престолом у святині, або входила у склад хороса (панікадила), відповідно у наві храму. Подібний херувим, однак пізнішого часу, ймовірно, XIX століття, зокрема, є в інтер’єрі церкви св. Миколая с. Гаврилинці Кіцманського р-ну на Буковині [4, с. 387], де він є світильником (на бокових крилах прикріплені підставки для свічок). На херувимі з НМЛ слідів кріплення тримачів для свічок не помітно. Манера малярства цього твору свідчить про молдово-валаські впливи.

Двобічні зображення могли мати й речі ужиткового сакрального призначення, які використовували під час Літургії чи інших Богослужб. Таке призначення, мав очевидно невеликий твір початку XVII століття з образами св. Василя та шестикрилого херувима на звороті з церкви Різдва Богородиці у Смеречній Старосамбірського р-ну на Львівщині (НМЛ I-583; тепер село не існує – *Р. К.*). Зображення мальоване темперою по левкасі на тонкій дошці складної конфігурації: зверху трикутної форми з трьома невеликими наверхами, внизу заокругленої з невеликим держакосом посередині. Така форма дошки спонукає думати, що це була патериця або трикирій єпископа. Ймовірно також, що й рипіда. Утім, зображення святителя для рипід, наскільки нам відомо, є рідкісним, натомість херувими чи серафими є усталеними для іконографії таких творів. На наверхах твору зі Смеречної помітно сліди обвуглення, що могло б вказувати, що туди насаджували свічки, однак слідів воску при візуальному обстеженні пам’ятки не помітно. Думку про призначення твору як рипіди або трикирія висловив О. Сидор, який уперше опублікував зображення св. Василя [11, іл. 128]. Твір намалював очевидно місцевий майстер. За манерою напівпрозорого малюнка, тонкою чорною лінією, якою модельовано складки та підкреслено контур, характером драпування шат, написана пам’ятка близька до чину Моління з апостолами XVII століття із Закарпаття (приватна колекція).

Нещодавно Я. Гемза опублікував невелику двобічну ікону Богородиці Одигітрії та св. Миколая з церкви Різдва Богородиці в Лиську, що датована 1500 роком [23, с. 109–113]. Ця ікона демонструє традицію виносних двобічних ікон, відому за давнішими творами візантійського, балканського та давньоруського походження. Пам’ятка подібно як і згаданий двобічно мальований та різьблений херувим, очевидно, авторства неукраїнського майстра, що засвідчує манера малюнка.

Окрім процесійних ікон, у давньоукраїнській середньовічній традиції відомими були виносні двобічно мальовані хрести. Саме хрест найчастіше зображено на чолі

процесій у клеймах на окремих, переважно житійних українських іконах XV–XVI століть. До найдавніших збережених виносних хрестів належить пам'ятка XV століття привезена з Городиська, що поблизу Добромиля на Львівщині (зберігається у Музеї народної архітектури та побуту у Львові). Хрест однораменний зі складним декоративним профілем (нижня частина хреста втрачена). На локальному світлохристовому тлі вміщено Розп'яття на горі Голготі справа і зліва на краю рамен хреста – півфігури Богородиці та св. Івана Богослова, вгорі херувим. На звороті у центрі закомпонована півфігура св. Миколая, зліва і справа на раменах архангели Михаїл та Гавриїл, угорі херувим, внизу св. Параскева. Усі фігури невеликого розміру, виконані на високому фаховому рівні, за манерою малярства нагадують коштовні мініатюри або емалі. Патріарх Димитрій (Ярема) помітив стилістичну близькість зображень хреста із групою ікон з Ванівки та Здвиження і приписав його виконання цьому середовищу майстрів [14, с. 228–229]. Традицію іконографії, обширних написів та частково форми цього хреста наслідують пізніша за часом виконання пам'ятка – виносний двобічно мальований однораменний хрест першої половини XVII століття невідомого походження зі збірки НМЛ (НМЛ І-3905). У центрі хреста на лицьовому боці намальований Розп'ятий Христос на трираменному хресті, що стоїть на Голготі, зліва і справа на кінцях поперечини – півфігури Богородиці та св. Івана, вгорі і внизу під Розп'яттям – написи. На звороті у центрі намальований великий червоно-оранжевий шестикрилий херувим, угорі півфігура архангела Михаїла з мечем, унизу – св. Параскеви, зліва і справа на кінцях поперечини написи “херувим”, “серафим”.

Отож, навіть при спорадично, до певної міри випадково, збережених творах з двобічним зображенням XV–XVI століть, які походять із західноукраїнських храмів, можна говорити про різноманітність їхньої іконографії, призначення та художнього виконання. Окремі розглянуті ікони свідчать про “міграцію” мистецьких творів, як і самих майстрів у тому часі, оскільки демонструють немісцеві малярські традиції. Як засвідчують твори, не всі двобічні ікони були процесійними. Деякі мали стаціонарне місце експонування у храмі. Проведений огляд двобічних ікон XV–XVI століття накреслює перспективи подальших студій таких творів у контексті розвитку церковного життя того часу, зміни художньої традиції та мистецьких смаків.

Список використаної літератури

1. *Белтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусств / Ханс Белтинг. – М. : Прогресс-Традиция, 2002.
2. *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2010.
3. Генеральна візитація дієцезії Львівської, Золочівської та Білокаменецької. – НМЛ. Відділ рукописів і стародруків, 1762. – Ркл. 23.
4. *Клімашевський А.* Храмооблаштування української церкви як національний культурний феномен / Андрій Клімашевський // Народознавчі зошити. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2009. – № 3–4. – С. 383–395.
5. *Літопис Руський* / [ред. Л. Махновець]. – К. : Дніпро, 1989.
6. *Свенціцька В.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / Віра Свенціцька, Олег Сидор. – Львів : Каменяр, 1990.

7. *Свенціцька В.* Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних майстрів : альбом / Віра Свенціцька, Василь Откович. – К. : Мистецтво, 1991.
8. *Свенцицкий И.* Описание Музея Ставропигийского института во Львове / Иларион Свенцицкий. – Львов, 1908.
9. *Свенцицкий И.* Иконопись Галицької України XV–XVI віків / Іларіон Свенцицький. – Львів, 1928.
10. *Свенцицкий-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI вв. / Іларіон Свенцицький-Святицький. – Львів, 1929.
11. *Сидор О.* Святий Василій Великий в українському мистецтві / Олег Сидор. – Львів : Видавництво оо. Василіан “Місіонер”, 2008.
12. Сказание о Борисе и Глебе. Факсимильное воспроизведение житийных повестей из Сильвестровского сборника (2-я половина XIV века). – М. : Книга, 1985.
13. *Скоп Л.* Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці / Лев Скоп. – Львів : Логос, 2004.
14. *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV ст. / Патріарх Димитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2005.
15. *Петрушевич А.* Дополнение к Сводной Летописи с 1772 до 1813 г. / Антін Петрушевич // Литературный сборник. – Львов, 1897. – Ч. II.
16. Русскія древности въ памятникахъ искусства / [изд. граф. И. Толстым и Н. Кондаковым]. – Санкт-Петербург, 1899. – Вып VI.
17. *Шараневич И.* Отчет из Археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте и опись фотографически снятых предметов той же выставки / Изидор Шараневич. – Львов, 1889. – Табл. XXXVIII.
18. *Этингоф Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков / Елена Этингоф. – М. : Прогресс-Традиция, 2000.
19. *Belting H.* An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium / Hans Belting // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1980–1981. – Vol. 34–35. – P. 1–16.
20. Byzantium : Faith and Power (1261–1557) / [Ed. by Evans H. C.] – New York : Metropolitan Museum of Art, 2004.
21. *Dobrowolski T.* Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa / Tadeusz Dobrowolski // *Folia Historiae Artium*. – Kraków, 1973. – S. 45–72.
22. From Byzantium to El Greco. Greek frescoes and icons. – Athens : Greek ministry of culture, Byzantine museum of Athens, 1987.
23. *Giemza J.* Dwustronna ikona procesyjna Bogurodzicy Hodigitrii i Świętego Mikołaja z 1500 roku, cerkwi p.w. Narodzenia Bogurodzicy w Lesku (Posadzie Leskiej) / Jarosław Giemza // Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів : Львівська філія ННДРЦ України, 2010. – № 11. – С. 109–113.
24. *Ševčenko N. P.* Icons in the Liturgy / Nancy Patterson Ševčenko // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1991. – Vol. 45. – P. 45–57.
25. *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons. Volume one. From the sixth to the tenth century / Kurt Weitzmann. – Princeton : Princeton University Press, 1976.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013



Св. Георгій / Воскреслий Христос у саркофазі. Середина XV століття з жіночого монастиря Воздвиження Чесного Хреста с. Словіта на Львівщині



Херувим. Кінець XVI–початок XVII століття. Походження не відоме



Св. Дмитрій / Св. Георгій. Кінець XVI століття. З церкви Собору Богородиці с. Бусовисько на Львівщині



Собор Богородиці / Розп'яття з пристоячими. Остання третина XVI століття
З церкви Собору Богородиці с. Блажів на Львівщині



Св. Василій / Херувим. З церкви Різдва Богородиці с. Смеречна на Львівщині.
Початок XVII століття

DOUBLE-SIDED ICONS FROM THE XV–XVI CENTURIES ON UKRAINIAN LANDS: INTERPRETATION OF FUNCTION AND ICONOGRAPHY

Roksolana KOSIV

*Lviv National Academy of Arts,
38 Kubijovycha str., Lviv, Ukraine, 79011
tel.: (0322)761482, e-mail: sakralne@lnam.edu.com*

The article traces usage of double sided icons of the XV–XVIth centuries in churches on Ukrainian lands. The genesis and role of double-sided icons in outside church processions in Byzantium and Kyivan Rus' is on the study. Considering examples of preserved double-sided icons from the XV–XVIth centuries, peculiarities of their iconography and artistic values are researched as well as their place in church interior.

Key-words : Doble sided icons, iconography, artistic values, church interior, church processions.

ДВУСТОРОННИЕ ИКОНЫ XV–XVI века НА УКРАИНСКИХ ЗЕМЛЯХ: ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЗНАЧЕНИЯ И ИКОНОГРАФИИ

Роксолана КОСИВ

*Львовская национальная академия искусств,
ул. Кубийовича 38, Львов, Украина, 79011
тел.: (0322) 761482, e-mail: sakralne@lnam.edu.com*

Изучено назначение и использование двусторонних икон XV–XVI веков в храмах на украинских землях. Прослежено происхождение таких произведений и роль икон в процессиях в Византии и Киевской Руси. На примере двусторонних икон XV–XVI веков рассмотрено их иконографию и особенности художественного исполнения. Сделано попытку реконструкции места расположения двусторонних икон в храмах того времени.

Ключевые слова: Двусторонние иконы, иконография, художественные особенности, храмовое пространство, богослужбные процессии.

УДК: 271.4-526.62:75.034046.071(477.83)

ДАТОВАНІ ІКОНИ СТРАШНОГО СУДУ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Марта ФЕДАК

*Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького,
просп. Свободи, 20, Львів, Україна, 79000
тел.: (032) 2358853, e-mail:marta_fedak@yahoo.com*

Розглянуто одну з найбільш поширених в українському іконописі тематичних груп – ікони Страшного Суду. А саме – датовані пам'ятки цієї тематики, що належать колекції Національного музею у Львові. Розгляд датованих ікон Страшного Суду дає уявлення про розвиток і видозміни цієї іконографії впродовж століть. Проаналізовано пам'ятки за стилістикою та іконографічними особливостями, а також зроблено спробу їх атрибуції.

Ключові слова: ікона, датовані ікони, іконографія, Страшний Суд, Національний музей у Львові.

Проблема анонімності українського іконопису, зокрема його найдавнішого періоду, для сучасних дослідників зумовлює труднощі при атрибуції і датуванні багатьох пам'яток. Один із методів полягає у систематизації ікон за належністю до певних стилістичних груп, котрі можемо окреслити з XV століття на підставі збережених творів. Об'єднання пам'яток за стилістикою, малярськими прийомами та техніко-технологічними особливостями дає можливість припускати існування малярських осередків¹ [23, с. 50]. Важливим явищем в історії розвитку українського малярства є поява перших підписних і датованих ікон, поодинокі зразки яких відомі з XV–XVI століть² [18, с. 211–224]. Група датованих ікон із вкладними текстами чи зафіксованими іменами майстрів посідає важливе місце у питанні атрибуції, адже саме вони слугують головним орієнтиром у датуванні та дослідженні інших подібних пам'яток. Хоча датовані ікони й залишаються в полі зору науковців як допоміжні зразки, проте їх проблематика й надалі потребує ґрунтовного дослідження, де на першому місці є необхідність фіксації таких творів. Найбільшою кількістю датованих ікон володіє Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького (далі НМЛ) – близько 200 одиниць.

¹ Найдавнішим окресленим малярським осередком є умовно назване “коло майстра ікони “Св. Миколай з житієм” поч. XV століття з Радружа”.

² Першою датованою іконою вважають “Собор Йоакима і Анни”, 1466 року зі Станилі. Проте датування на іконі й досі залишається суперечливим.

У цьому короткому огляді розглянемо одну з найчисленніших тематичних груп – ікони Страшного Суду. У збірці НМЛ налічується 36 одиниць цієї тематики, серед них – 6 із вказаною датою їх створення:

1. 1587 року – з церкви св. Миколая, м. Камінка-Струмилова (тепер – Кам'янка-Бузька) Львівської обл., (КВ-14537/ 1-2, І-1979), 246×95,5 + 260×101,5.
2. 1662 року – з церкви Успіння Пресвятої Богородиці, с. Меденичі (тепер – Меденичі) Дрогобицького р-ну Львівської обл., (Кв – 42413, І – 2985), 307×257,5.
3. 1670 року – з церкви Покрову Пресвятої Богородиці, с. Торки Радехівського р-ну Львівської обл., (Кв – 6498, І – 1975), 235×175.
4. 1685 року – з м. Дрогобич Львівської обл., (Кв – 2512, І – 1978), 211×131.
5. 1720 року – з церкви Введення у храм Пресвятої Богородиці, с. Молдавсько (тепер – Межигір'я) Турківського р-ну Львівської обл., (Кв – 13599, І – 2007), 257×145,5.
6. 1754 року – з церкви св. Івана Богослова, с. Скорики Підволочиського р-ну Тернопільської обл., (Кв – 42822, І – 3079), 167,5×178.

Іконографія Страшного Суду заслуговує на окреме дослідження, адже є однією з провідних і водночас найскладніших тем в іконописі, будучи цікавою як за своїм мистецьким вирішенням, так і богословсько-ідейним наповненням. Огляд основних малярських, стилістичних та іконографічних характеристик ікон Страшного Суду є важливою складовою до студій давньоукраїнського мистецтва. За своїми особливостями, що, з одного боку, диктував візантійський канон, а з іншого – привносила творча уява маляра, ці ікони набули унікальних, властивих тільки українському малярству самобутніх рис. Порівняно з іншими іконами, в Страшних Судах автори більше вдавалися до творчої інтерпретації сюжету, зокрема, жанрових сцен, де поряд із богословською ідеєю, виносили на осуд глядача панівні моральні погляди тогочасного суспільства.

Зображення Останнього Божого Суду знане на теренах Київської Русі ще від початку прийняття християнства. Найдавніший відомий зразок цієї тематики наявний у стінописі Кирилівської церкви в Києві, що датується останньою третиною XII століття, а також у мініатюрі “Київського псалтиря” 1397 року. У колекції НМЛ зберігаються дві найдавніші ікони Страшного Суду – з церков Різдва Богородиці у Ванівці, друга половина XV століття та Мшанці, остання чверть XV століття [19, іл. 297, 298]. Зазвичай, великим за розмірами іконам Страшного Суду відводили місце на західній стіні церкви, рідше їх розташовували на південній [4, с. 39].

Характерною ознакою для композиції Страшного Суду є присутність великої кількості персонажів. Біблійний сюжет твору ґрунтується на вченні про парусію – Друге Славне Пришестя Ісуса Христа і Суд, який Він чинитиме над усім людством, починаючи від першої людини Адама і до останніх живих. Це єдиний іконографічний варіант есхатологічного змісту, сповнений найбільш містичного дійства. Його богословсько-символічне значення побудовано на трьох складових: кінець світу, воскресіння з мертвих та Суд Божий, основою чого слугували біблійні та апокрифічні тексти. У Святому Письмі про це згадано в окремих віршах (зокрема: Дан. 7:9–10; Мт. 13:49–51; 19:28; 25:31–46; Ів. 5:22,27) та найбільше у книзі Об'явлення. Дотичними до цієї теми були також твори Отців Церкви і богословів, передусім – св. Єфрема Сиріна, Палладія Мніха та Мніха Григорія [26, с. 81].

У групі датованих ікон НМЛ, однією з найдавніших є “Страшний Суд” 1587 року з Кам'янки-Бузької [2, с. 307; 10, іл. 186; 20, іл. 8, 86; 21, іл. 98–99; 25, с. 9; 27,

с. 91; 33, іл. 3.]. Водночас, він є найдавнішою відомою датованою українською іконою Страшного Суду³ [1, с. 56; 5, с. 32]. З церкви св. Миколая походять й інші 11 пам'яток, зокрема 9 ікон із чину Моління з одноосібними зображеннями: Богородиці, євангелістів та апостолів [21, іл. 92–96]. Ці пам'ятки демонструють один із найповніше збережених комплексів Молінь такого типу [1, с. 57]. До цієї ж групи належить ікона “Св. Миколай з житієм” [3, іл. 23], що могла бути храмовою або запрестольною, також вище згадана монументальна ікона “Страшного Суду”, котра збереглася фрагментарно (бракує середньої частини). Саме дата на “Страшному Суді” дає підстави датувати решту пам'яток іконостасного ансамблю у цьому ж часі – 1580-ми роками. Існують підстави приписати їх одному майстрові, чи принаймні, одній майстерні, адже за своїми образними характеристиками твори належать до однієї стилістичної групи, на що вказують застосування однакових малярських прийомів, зокрема, у зображенні більшості персонажів – стрункі постаті з граційними поставами; в однаковий спосіб змодельовані лики – по темному санкиру висвітлення білильним штрихуванням. Саме темно-коричневий санкир нав'язує до балканських впливів, що не було рідкістю в тогочасному українському малярстві.

До кола цієї майстерні зараховують й інші, близькі за стилістикою високомистецькі зразки, а це: “Зішестя в ад” та “Різдво Богородиці” з с. Вишеньки Городоцького р-ну. [21, іл. 20, 21]. За малярськими характеристиками також пов'язана з цією групою ікона “Вознесіння Господне” з Тростянця, що на Яворівщині [9, іл. 15]. Як зауважила Марія Гелитович, сюди можна віднести “Страшний Суд” датований 1589 роком з церкви Воскресіння Христового у Дідилові Кам'яно-Бузького р-ну [2, с. 163]. В іконі відтворена подібна іконографічна схема, подібний характер ликов персонажів та письма, а це вказує на виконання її тим самим майстром, що й Суд із Кам'янки⁴.

Важливе місце у творах кам'яно-бузького ансамблю відведено їх декоруванню, особливо це простежується на іконі “Страшний Суд”. Витонченими виглядають на обрамленні рельєфні тиснення в левкасі з мотивом галузки плюща; багата орнаментика на одязі персонажів – стилізовані коштовні камені, рослинні та геометричні візерунки. Живописними виглядають кольорові квіти та кущові трави, що рясно декорують позем, архітектуру і навіть меблі, підсилюючи цим урочистість дійства. Художня майстерність і творча уява маляра кам'яно-бузької ікони найбільше проявляється у жанрових сценах. В оригінальний спосіб інтерпретує автор сцену пекла, заповнюючи її персонажами з реального оточення, де головними дійовими особами постають корчмарка та дудар. У гротесковий спосіб майстер дозволяє собі зобразити усіх тих, хто в його оточенні вважалися найбільшими грішниками [25, с. 9].

Пам'ятка демонструє іконографічний варіант із вогненною рікою по центрі композиції та дорогою митарств, виведеною вздовж лівого краю іконного щита. Привертає увагу обширний вкладний текст, розміщений у лівому нижньому куті композиції, написаний на білому тлі чорними літерами у 26 рядках каліграфічним півставом. Це один із найбільших за обсягом текстів, що наявний на іконописних творах загалом. У тексті дослівно процитовано Євангельський уривок (Мт. 24:27–31; 25:31–45), де йдеться про ознаки кінця світу, коли Христос прийде чинити суд над

³ Однак на підставі датованої ікони майстра Дмитрія – “Спас Пантократор з апостолами” 1565 року з м. Долини, 1560-ми роками датують “Страшний Суд”, що походить з тієї ж церкви. Тому можна вважати його найдавнішою датованою пам'яткою цієї тематики.

1590-ми роками датують “Страшний Суд” з с. Велике на Старосамбірщині, котрий походить з цього самого храму, що й датована ікона “Страсті Христові” 1593 року.

⁴ Теперішнє місцезнаходження пам'ятки з Дідилова невідоме.

усім людством згідно з їхніми моральними вчинками щодо своїх ближніх. Укінці подано дату: **РОКОУ А.Ф.П.З.**

Іншу версію композиційного й малярського розв'язання цієї теми подав автор ікони “Страшного Суду” 1662 року з Меденич [6, с.157–161; 22, с. 54]. В інвентарному описі Віра Свенціцька охарактеризувала меденицьку ікону як таку, що поєднує професійну майстерність з наївною умовністю народних майстрів. Твір наділений яскраво вираженими реалістичними та побутовими рисами, що домінують з XVII століття у більшості українських ікон.

Однією з іконографічних особливостей цього твору є те, що по центрі композиції вогненну ріку замінено величезним деревом, котре гіллям торкається Престолу, а корінням сягає сцени пекла. Така рідкісна композиція із деревом є доволі своєрідною і потребує подальшого дослідження. Можемо припустити, що дерево є алюзією до Едемського дерева пізнання добра і зла. Поміж гіллям зображено жіночу постать у короні з піднятими вгору руками. Найімовірніше, майстер зобразив царицю савську. Про її присутність на Господньому Суді йдеться у двох синоптичних Євангеліях (Мт. 12:42; Лк. 11:31). Однією з небагатьох пам'яток, де наявна подібна постать, є ікона “Страшного Суду” XVI століття зі с. Мала Горожанка Миколаївського р-ну Львівської обл. (Львівська національна галерея мистецтв) [14, іл. 156]. Тут цариця зображена зліва від Престолу, симетрично до постаті Мойсея – провідника неправедних народів.

Унизу ікони зліва, на чорному тлі – дарчий напис білилом у п'ять рядків [22, с. 131]:

РОКУ БЖІА АХЗВ : МЦА Є КС ДНІА. /

Равъ Бжн Іванікъ Песа Адр҃гї Івсифъ Вакулн /

Сню іконъ Надали Дохраму Оуспениа ПР Бци /

всаѣ Мединича Заѡпѡщенне СвоиХ ГрѣхоѢ W ю М^А Ю К

В іконографічно-композиційному аспекті пам'ятка не має близьких відповідників, однак, за художньо-малярськими і образно-стилістичними особливостями “Страшний Суд” з Меденич близький із творами Стефана Медицького – дрогобицького маляра XVII століття. З цього огляду припускаємо, що автором меденицького “Страшного Суду” міг бути саме цей дрогобицький іконописець. З його робіт відомі в Дрогобичі іконостас 1659 року в церкві св. Юрія та іконостас у каплиці Івана Предтечі на емпорі церкви Воздвиження Чесного Хреста [28, с. 219].

Наступні три ікони Страшного Суду з Торок 1670 року, Дрогобича 1685 року та Молдавська 1720 року виконані в дусі народного примітивного малярства. Не випадковим є збережена доволі велика кількість ікон того часу, що належать пензлю народних майстрів. Їхня діяльність розвивалася у важких політичних і соціальних перипетіях XVII–XVIII століть. Як стверджує Павло Жолтовський: “У цих умовах культура не могла бути монолітною, єдиною за своєю формою та змістом. В ній виразно пробивалися струмені народної течії” [8, с. 277]. Сплески народного малярства часто виступали як проміжна ланка перед виникненням нових мистецьких професійних форм. Не останню роль у поштованні діяльності майстрів-самоуків відіграв активний розвиток нових містечок і сіл, оскільки професійні художники не встигали із великою кількістю замовлень, тож популярними на периферії все більше ставали народні умільці. Центрами, де формувалися такі іконописні майстерні

зазвичай були невеличкі містечка – осередки ремесел та торгівлі, зокрема: Судова Вишня, Самбір, Дрогобич, Риботичі, Потелич та інші.

Творчість народних майстрів “Страшних Судів” характеризується спрощенням усталеної композиційної схеми та відходом від певних мистецьких тонкощів у поясненні окремих богословських тем. Однак їхня мова художнього вислову не позбавлена мистецької краси в інтерпретуванні сюжетів. Строгі та абстраговані риси на ликах святих змінювалися на прості і щирі; видовжені, граційні постави – на присадкуваті з анатомічними невідповідностями. Немов підсвідомо, майстри надавали духовним персонажам рис, що були притаманні простим людям; збагачували композиції побутовими сценами чи окремими епізодами взятих з реального оточення. У моделюванні форм першість належить активному контуру, що був одним із основних засобів художнього вислову для народних іконописців. Саме чітка лінійність надавала зображенню площинності та робила його графічним. Малярі використовували доволі обмежену кольорову гаму. Майже у всіх кольорових партіях застосовували приглушені сині та зелені фарби, а основні акценти в композиції підкреслювали кіновар’ю; фарби і левкас накладали тонким шаром.

У композиційну схему “Страшного Суду” з Торок [27, с. 93] анонімний маляр увів відразу кілька складових різних іконографічних варіантів. По центрі композиції розміщено вогненну ріку, а дорогу митарств у вигляді вежі з віконцями винесено вздовж іконного щита, однак майстер зобразив митарства не лише з лівого краю, а й правого симетрично. Окрім цього, він увів і вужа гріха, але представив його у спрощеному варіанті – без нанизаних кілець з гріхами. Маленький за розмірами вуж жалить у п’яту Адама і з неї немов звисає. Таке нетипове зображення є, радше, винятковою інтерпретацією автора.

Дарчий напис розміщено майже по центру композиції праворуч від терезів і вогненної ріки:

**СЄ^Н ОБРА^З / ВТОРОГО ПРИ / ШЕСТВІА. ІЇ ХВА. /
ІСТРАШНАГО СУДА БЖІА / ИЗРЪБИСА. РО^К /
БЖГО. А.Х.О. / МЦА О^КТО / ВРІА. / ВІ. / ОНА.**

Анонімному майстрові властиве м’яке і плавне моделювання форм за допомогою масивного чорного контуру. У відтворенні драперій він обмежив лише кількома штрихами, при тому, помітні вправність та акуратність у малярському підході. Лаконічність художніх прийомів зводиться до подібності між собою усіх постатей у композиції – вкорочені пропорції тіла з великими головами і руками, зосередженими на рівні грудей. Лики позбавлені певних індивідуальних рис та виразу емоцій, що справляє враження відсутності динамізму в іконі, усе здається застиглим у русі, але цим самим дає відчуття гармонії та спокою.

За своїм художнім вирішенням ікона “Страшний Суд” з Торок близька стилістично до кола риботичьких майстрів, які ввійшли в історію українського мистецтва як іконописний осередок народного характеру [15, с. 90–96; 16; 24; 34, с. 27–43]. Він проіснував понад два століття, проте його феномен ще до кінця не вивчено і не ідентифіковано усіх творів [17, с. 295]. Очевидно, що до риботичького кола належали майстри з різним рівнем художньої майстерності, проте в іконах простежуються подібні стилістичні засоби, характерна орнаментика, що дає можливість ідентифікувати окремі зразки. На багатьох творах, що належать пензлю риботичьких малярів, наявні ромбоподібні візерунки з зигзагоподібними лініями,

ними часто орнаментували хресне дерево. Ця тенденція простежується й на “Страшному Суді” з Торок, зокрема у декорванні хреста біля Етимасії. Можливо, в тому часі панували художні тенденції у зображенні окремих елементів чи декору, тому майстри наслідували одні одних.

Стилістично подібними до ікони “Страшного Суду” з Торок є декілька ікон авторства саме риботицького осередку: “Покров Богородиці” поч. XVIII століття з Тур’є, “Перенесення мощей св. Миколая з Мир Лікійських до Бара” першої половини XVIII століття з Лісковатого, вотивна ікона Стефана Комарницького 1697 року з Ботелка Вижня [24, іл. 74, 79, 80]. Як стверджує Василь Откович: “Цікаво, що у риботицькому малярстві рідко зустрічаються ікони Страшного Суду. Можливо, тема Страшного Суду і розроблялась народними художниками з Риботич, але їх ікони майже не дійшли до нашого часу” [16, с. 55]. Малярські та іконографічні особливості “Страшного Суду” з Торок не дають усіх підстав приписати його безпосередньо риботицьким іконописцям.

Творча уява анонімного майстра, його естетичні смаки та уподобання проявилися у художньому вирішенні багатсюжетної композиції “Страшний Суд”, що походить з Дрогобича [27, с. 95; 11, с. 380–382; 31, с. 133]. У своєму іконографічному вирішенні “Страшний Суд” наближений до традиційних візантійських зразків цієї тематики. Архаїзуючими прикметами позначені: сцена Небесного Єрусалима та Голгофи у верхньому регістрі; зображення раю та сцени воскресіння мертвих, закомпонованих у коло, а також вогненної ріки, котра тонкою кіноварною стрічкою впливає з-під Престолу Уготованого і впадає у пашу Левіатана, подібно як на найдавніших іконах Страшного Суду XV століття. Поряд із тим, автор вніс пізніші елементи, появу яких фіксуємо з XVI століття, зокрема дорога митарств виведена вздовж лівого краю іконного щита; по центру композиції подано мотив з недоброю сповіддю, смертю багача і Лазаря та інше. Не обмежуючись каноном, маляр відвів велику площу зображенню пекельних мук із різними категоріями грішників: корчмарка, пан несправедливий, багач немилостивий, лихвар, відьма, дітогубця, кривоприсяжник, чужоложник та інші.

Вартий уваги дарчий напис розміщений нижче дороги митарств у лівому куті ікони на умовно зображеному білому сувої, де відчитуємо також імена замовників:

РОКЪ БЖГО / А.Х.П.Є. / СІЮ ІКОНЪ /
КЪПИ^А РАБЪ / БЖИ^Н АНДР^Е / КОВА^А ПРО^АЧІ /
Ч^О, ІРАБЪ / БЖИ^Н ФЕД^С / ПР^ОКОВИЧЪ /
за свое здравіє й за ѿ / пшценіє грѣховъ своі^Х /
и зень всіх инсѣ / свохъ родичив ста / вивышогосѣ раба /
Бжго Стефана си / на ковалового, / нвсѣхъ родичовъ / своихъ.

Говорячи про малярські характеристики творів цього майстра, відносимо їх до народного письма, позначених індивідуальною стилістикою автора. За художньою манерою, вони несуть відгомін фрескового малярства та відзначаються площинно-графічним спрощеним трактуванням форм. У мові виразності головну роль відіграє контур, що буває різної насиченості та кольору. Палітра зазвичай складається з декількох прозоро накладених вохристих та блакитно-зелених барв, де пожвавлення вносять яскраві кіноварні акценти.

Творчу спадщину цього майстра було розглянуто в окремій розвідці [31, с. 133–139]. За стилістикою, манерою письма та малярськими засобами ікона “Страшний Суд” з Дрогобича близька до ікон Деїсісно-апостольського ряду із Закарпаття, що належать приватній збірці [7, іл. 80, 81]. Моління належить, імовірно до 17-ти фігурних. Воно складається з Пентаморфону та лівої дошки апостольського ряду, яка вочевидь обрізана, оскільки зображено лише чотири апостоли. У приватній колекції зберігається ще один майже ідентичний Деїсісно-апостольський ряд із Закарпаття [30, іл. 45, 46], а також здвоєна намісна ікона “Ісус Христос і св. Миколай” [7, іл. 132].

Цьому майстрові належить ще низка пам’яток, зокрема Григорій Логвин у книзі “По Україні” згадує про чотирярусний іконостас у церкві св. Миколая с. Ізки Міжгірського р-ну Закарпатської обл., де репродукує лише фрагмент дияконських врат зі зображенням Архангела Михаїла [13, с. 367]. У дослідженні Василя Отковича репродуковано три пам’ятки, що відповідають художній манері автора “Страшного Суду”: “Христос Пантократор”, Богородиця у іконографічному варіанті “Нев’янучий цвіт” та “Пророк Ілля” – усі з церкви с. Задільсько Сколівського р-ну Львівської обл. [16, с. 47, 46, 49.]. Окрім того, В. Откович побіжно згадував і про інші ікони з цього храму, а саме – “Козьма і Дам’ян” та “Тайна вечеря”, що теж могли б належати цьому майстрові. Доповнила спадщину анонімного іконописця й ікона “Покров Богородиці” [12, с. 48] та празникові ікони у збірці НМЛ, що походять зі с. Сухий Потік на Львівщині, а саме: “В’їзд в Єрусалим” [24, с. 70] та по два признаки на одній дошці “Преображення Господне та Успення Богородиці”⁵, “Вознесення Господне та Зіслання Святого Духа”⁶. Відомі також ще дві ікони Богородиці: “Богородиця Нев’янучий Цвіт”, що зберігається у Шелестівській церкві Архангела Михаїла в Ужгороді та “Богородиця з Дитям” невідомого місця походження, котра зберігається в колекції НМЛ [16, с. 85]. Ідентичне письмо простежується й на двох іконописних царських вратах – одні НМЛ, що походять зі с. Тисовець біля Сколе⁷, а інші й досі є в церкві села Рекіти Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

Оригінальне мистецьке інтерпретування теми Останнього Суду подав майстер “Страшного Суду” з Молдавсько 1720 року [16, с. 56–59; 24, іл. 85; 32, іл. 1; 33, іл. 3.3, іл. 3.18]. Його авторство В. Свенціцька приписувала Домажирському Маркові Шестаковичу, котрий походив зі с. Домажир Яворівського р-ну Львівської обл. [24, с. 85]. Народний маляр працював переважно на теренах Бойківщини і залишив доволі велику іконописну спадщину, зокрема іконостас зі с. Сухий Потік, декілька ікон з Межигір’я, Риків, Івашківців та інші. Простежуючи образно-малярські і палеографічні особливості “Страшного Суду” з Межигір’я з іншими творами автора, що містять його підписи, немає застережень, що ікона належить пензлю саме Марка Шестаковича.

Маляр наслідував усталену іконографічну схему з вогненною рікою по центру та митарствами у вигляді вежі ліворуч. Сцена воскресіння з мертвих закомпонована у коло, натомість, рай фігурує у вигляді восьмикутної фортеці. Автор вніс також у композицію п’ять мук пекельних і чотири царства. Вільно інтерпретував сюжет, особливо у центральній частині. Вкладний текст розміщено між сценами смерті убогого і багача, із вказаними іменами замовників ікони [29, с.116].

⁵ НМЛ: Кв. – 13404; І – 435.

⁶ НМЛ: Кв. – 13406; І – 433.

⁷ НМЛ: Кв. – 36762; І – 2431.

: РОКУ : БЖГО : Ё : П : К : МЦА : ЮНА : ДНА : ЁИ : /
 : СИ^{II} : УБРЗИ : ИЗПРАВИЛИ : ІЕРЕЙ : ДОМОЖРЪСКИЙ /
 : ПРЕЗ ВИТЕРЪ : МОУДАСКЪЙ : ФЕУДОРЪ : ИБАЗИАН^{II} /
 : ЗАСВОЕ : ДОБРОЕ : ЗДРАВІЕ ИЗАЗПЧШ / ГРЪХ ... / СВОИХ /
 : ИЗГОРА [...] ИКОВЪ / : СВОИХЪ :

Характерною особливістю художньої манери Марка Шестаковича є підкреслення форм масивним, але м'яким плавним контуром. Простежується тенденція до монохромності живопису. Чіткими виглядають риси обличчя персонажів, позбавлені тонального моделювання. Хоча маляреві притаманна певна умовність та примітивність зображення, проте його творам не бракує прецизійності в опрацюванні окремих деталей. Так само як і більшість народних майстрів, Марко Шестакович збагатив ікони додатковим декором та ввів соціально-побутові елементи у регламентовані іконографічні схеми; часто доповнював зображення супровідними написами чи ставив свій авторський підпис.

Інше образно-мистецьке вирішення теми Останнього Суду репрезентує пам'ятка зі Скорик 1754 року [13, с. 294], що відображає використання принципів бароко у засвоєнні їх провінційними іконописцями. Спрощена іконографічна схема оминає певні богословські аспекти твору, позбавляючи цим тієї містичності дійства, яке було невід'ємною складовою ранніх зразків. Проте маляр у свій спосіб розв'язує есхатологічну тематику Останнього Суду. Іконографія перегукується зі західноєвропейськими творами, де все дійство відбувається на тлі сірих купчастих хмарах без чіткого лінійного поділу композиції. Усталеним смисловим центром композиції постає Христос-суддя, котрий сидить на хмарному півкрюзі, а всі інші персонажі стоять, сидять чи клячуть на хмарах, заповнюючи тим самим майже увесь простір. Сонм праведників розміщений як по праву, так і по ліву руку Христа. Сцена пекла обмежується зображенням вогню, що виходить з пащі чудовиська, в якому монохромно відображено загиблі душі. Дата на іконі позначена арабськими цифрами і розміщена внизу іконного щита ліворуч: 1754. В іконографічно-образному відношенні пам'ятка не має близьких відповідників. Більшість збережених ікон XVIII століття різні за своїм образно-художнім вирішенням.

У процесі аналізу ікон Страшного Суду було важливим виокремити групу пам'яток цієї тематики із датою їх створення, оскільки це послужить відправною точкою для датування інших споріднених зразків. Навіть цих декілька датованих творів, що хронологічно охоплюють три століття, дають уявлення про розвиток і видозміни в іконографії Страшного Суду. Процес еволюції найбільш показово простежується в іконографічно-образному відношенні. Можна порівняти кам'янобузьку ікону, що відзначається розгорнутою іконографією та несе відгомін візантійського малярства зі скоричкою. Останню характеризує доволі спрощена композиційна схема та відхід від символізму, що й зрештою пояснюється занепадом іконографічної традиції Страшного Суду у XVIII столітті [32, с. 38–53]. У плані канону теж простежуються зміни, адже регламентовані схеми урізноманітнювали професійні майстри та вільно інтерпретували народні умільці. Попри спрощення окремих сюжетів, малярі наповнювали композиції життєвими реаліями, щораз більше приближуючи її до розуміння тогочасної людини.

Іконографія українських ікон Страшних Судів все ще мало досліджена [33]. Більшість пам'яток цієї тематики, зокрема з колекції НМЛ, не є впровадженими до

літератури, або ж згадувані лише побіжно, тому ікони Страшного Суду потребують подальшого усестороннього дослідження, оскільки заторкують багато інших питань, що стосуються не тільки образно-художньої мови чи іконографії, а й проблем тогочасного суспільства в аспекті культури, моралі і навіть політичних поглядів, що в окремих випадках відтворено з документальною достовірністю.

Список використаної літератури

1. *Гелитович М.* Датовані ікони Перемиської, Волинської та Львівської шкіл українського малярства XVI століття / Марія Гелитович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації: матеріали VI міжнарод. наук. конф. по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999.
2. *Гелитович М.* Комплекс ікон 1580-х років з церкви св. Миколи у Кам'янці-Бузькій / Марія Гелитович // Буття в мистецтві: збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя. – Львів, 2007.
3. *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII століття Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів, 2008.
4. *Гелитович М.* Страсті Господні з Мігова / Марія Гелитович // Є. – Львів, 2008.
5. *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини: XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів, 2010.
6. *Гелитович М.* Іконографічні особливості ікони “Страшного Суду” 1662 року із церкви Успіння Богородиці с. Мединичі біля Дрогобича в колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марта Гелитович // Апологет: матеріали II міжнародної наукової конференції. – Львів, 2010.
7. Давня українська ікона із приватних збірок. – К., 2003.
8. *Жолтовський П.* Український живопис XVII–XVIII ст. / Павло Жолтовський. – К., 1978.
9. Західноукраїнське церковне мистецтво: матеріали міжнарод. наук. конф. Ланцут-Котань 17–18 квітня 2004 року. – Частина II. – Ланцут, 2004.
10. Історія українського мистецтва в шести томах: Мистецтво XIV–першої половини століття XVII століття. – К., 1867. – Т. II.
11. *Коць-Григорчук Лідія.* Дипінті українських середньовічних ікон / Лідія Коць-Григорчук. – Львів, 2011.
12. Культурна спадщина рівненського краю. – Рівне, 2010.
13. *Логвин Г.* По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки / Григорій Логвин. – Київ, 1968.
14. *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVII століть / Людмила Міляєва, Марія Гелитович. – К., 2007.
15. *Откович В.* Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії / Василь Откович // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. – К., 1983.
16. *Откович В.* Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. / Василь Откович. – К., 1990.
17. *Откович В.* Риботицький осередок ікономалювання / Василь Откович // Західноукраїнське церковне мистецтво: матеріали міжнарод. наук. конф., 17–18 квітня 2004 року, Ланцут-Котань. – Частина II. – Ланцут, 2004.

18. *Петрушак П.* Икона “Стретение со сценами из жизни Марии” конца XIV–начала XV в. из Станьяля / Павел Петрушак, Вира Свенцицкая // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1990. – М., 1992.
19. *Патріарх Д. (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV століть / Патріарх Дмитрій (Ярема) – Львів, 2005.
20. *Свенціцький І.* Іконопись Галицької України XV–XVI віків / Іларіон Свенціцький. – Львів, 1928.
21. *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків / Іларіон Свенціцький-Святицький. – Львів, 1929.
22. *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Віра Свенціцька. – К., 1966.
23. *Свенціцька В.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / Віра Свенціцька, Олег Сидор. – Львів, 1990.
24. *Свенціцька В.* Світ очима народних майстрів. Українське народне малярство XIII–XX століть / Віра Свенціцька, Василь Откович. – К., 1991.
25. *Скоп Л.* Відображення етнографічних мотивів в іконі “Страшний Суд” 1585 р. з Кам’янки / Лев Скоп // Галицька брама. – Львів, 1998. – № 8 (44).
26. *Сидор О.* Ікона Страшного Суду з Вільшанці. З матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛ / Олег Сидор // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. – № 2 (7).
27. *Сидор О.* Реєстр ікон Страшного Суду в колекції НМЛ / Олег Сидор // Літопис Національного Музею у Львові. – Львів, 2001. – № 2 (7).
28. Словник художників України. – К., 1973.
29. *Слободян В.* Церкви Турківського району / Василь Слободян. – Львів, 2003.
30. Українські колекціонери: о. Зенон Хоркавий. – Львів ; Київ, 2007.
31. *Федак-Гелитович М.* Ікони майстра “Страшного Суду” 1685 року з Дрогобича / Марта Федак-Гелитович // Апологет. – Львів, 2011.
32. *Хімка І.* Занепад іконографічної традиції: ікони Страшного Суду на терені Карпат у 18 сторіччі / Іван Хімка // Печерський благовісник. – Київ, 2005. – № 1 (3).
33. *Himka J.-P.* Last Judgment iconography in the Carpathians / John-Paul Himka. – Toronto ; Buffalo ; London, 2009.
34. *Nowacka J.* Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach / Janina Nowacka // Polska sztuka ludowa. – Warszawa, 1962. – S. 27–43.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013



Ікона “Страшний Суд” 1754 року зі Скорик



Фрагмент ікони “Страшний Суд” 1587 року з Камінки-Струмилової



Фрагмент ікони “Страшний Суд” 1720 року з Молдавсько



Фрагмент ікони “Страшний Суд” 1587 року з Камінки-Струмилової



Ікона “Страшний Суд” 1685 року з м. Дрогобич



Ікона “Страшний Суд” 1670 року з Торок



Фрагмент ікони “Страшний Суд” 1670 року з Торок



Фрагмент ікони “Страшний Суд” 1720 року з Молдавсько



Фрагмент ікони “Страшний Суд” 1662 року з Мединич



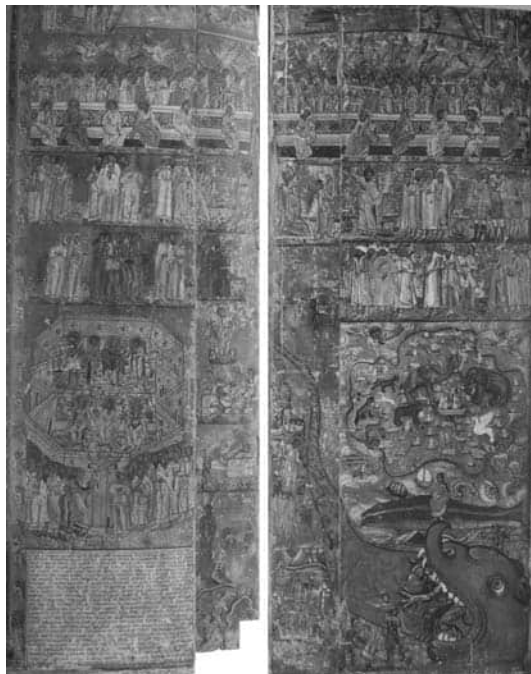
Фрагмент ікони “Страшний Суд” 1662 року з Мединич



Ікона “Страшний Суд” 1720 року з Молдавсько



Ікона “Страшний Суд” 1662 року з Мединич



Ікона “Страшний Суд” 1587 року з Камінки-Струмилової

DATED ICONS OF LAST JUDGMENT FROM THE COLLECTION OF THE ANDREY SHEPTYTSKY NATIONAL MUSEUM IN LVIV

Marta FEDAK

*The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv
prosp. Svobody, 20, Lviv, Ukraine, 79000
tel.: (032) 235 88 53, e-mail: marta_fedak@yahoo.com*

The article deals with one of the most common thematic groups in Ukrainian iconography – icons of Last Judgment. Particularly, dated icons of these topics that belong to the collection of the National Museum in Lviv. Consideration of dated icons of Last Judgment provides understanding of the development and modification of iconography during the centuries. The author analyzes styling and iconographic features of icons.

Key words: icon, dated icons, iconography, Last Judgment, National Museum in Lviv.

ДАТИРОВАННЫЕ ИКОНЫ СТРАШНОГО СУДА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ВО ЛЬВОВЕ ИМЕНИ АНДРЕЯ ШЕПТИЦКОГО

Марта ФЕДАК

*Национальный музей во Львове имени Андрея Шептицкого,
просп. Свободы, 20, Львов, Украина, 79000
тел.: (032) 2358853, e-mail: marta_fedak@yahoo.com*

Рассмотрено одну из самых распространенных в украинской иконописи тематических групп – иконы Страшного Суда. А именно, датированные иконы этой тематики, принадлежащих коллекции Национального музея во Львове. Рассмотрение датированных икон Страшного Суда дает представление о развитии и видоизменениях этой иконографии на протяжении веков. Проанализировано их по стилистике и иконографическим особенностям, а также сделано попытку их атрибуции.

Ключевые слова: икона, датированные иконы, иконография, Страшный Суд, Национальный музей во Львове.

УДК: 745/52(477/53-25) “17”

ПОЛТАВСЬКІ “АРАБЕСКОВІ” КИЛИМИ

Галина КОГУТ

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1/251, Львів, Україна, 79000
тел.: 0322 296 41 97, e-mail: kohut_ua@yahoo.com*

Досліджено три полтавські килими з так званим “арабесковим” узором поля. Килими ймовірно виготовлено в одній майстерні. Художньо-стилістичні особливості дають підстави датувати їх другою половиною XVIII–початком XIX століть. Особливу увагу звернено на іконографію мотивів та з’ясування джерел орнаментики.

Ключові слова: килимарство, Полтавщина, орнамент, рококо, арабеска.

Килими Полтавщини становлять левову частку збережених українських килимів XVIII століття В історіографії українських килимів їм відводять особливе місце [2; 3, 8; 9]. Для них характерне використання квіткового орнаменту, в основі якого прослідковується вплив східних килимових виробів. Водночас можна виокремити різні стилістичні напрями, які були пов’язані з роботою певних майстрів. Робота з класифікації полтавських килимів ще попереду і наше дослідження слугує цій меті¹. Три килими, яким присвячена ця стаття мають ідентичний взір поля, який нагадує арабески² східних килимів. Саме тому ми умовно їх називаємо “арабесковими”. Вироби зберігаються у колекціях: Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі МЕХП ІН НАНУ) – Інв. № ЕП 23298, Museum Narodowego w Krakowie (далі MNK) – Інв. № XIX-T-5762, Музею українського народного декоративного мистецтва у Києві (далі МУНДМ) – Інв. № КТ-101.

Микола Біляшівський 1912 року у спеціальному осінньому випуску журналу “The Studio” опублікував репродукцію килима МУНДМ Інв. № КТ-101 як одну з ілюстрацій до статті “Селянське мистецтво Малоросії” (“The Peasant Art Of Little Russia”) [11, il. 381]³.

Репродукцію килима MNK Інв. № XIX-T-5762 опублікував 1929 року Штефан Шуман [18, tabl. 12]. Він також подав основні дані про виріб у статті каталогу

¹ Див. також: [4]. У цій статті подано результати дослідження полтавських килимів XVIII–початку XIX століть з мотивом “гераті”.

² Арабеска – це звилеста, спіральна, хвиляста або змієподібна лінія чи лінійний мотив, які трапляються, зокрема, в орнаменті східних килимів.

³ Виріб експонували на виставці “Килимова Україна” (Київ : “Український дім”, 17 січня–2 лютого 2002 року).

та дослідив джерела взору, який розглянув у контексті власної теорії еволюції української килимової орнаментики [18, с. 14–27, 111]. Взір килима МНК Інв. № XIX-T-5762, на думку автора, був “запозичений, імовірно, в кінці XVII – на початку XVIII століть з візерунків перських чи кавказько-перських ворсових килимів та адаптований до місцевих смаків та технічних можливостей”. Ш. Шуман згадував також про два інші килими, що мають аналогічний взір поля. Перший із них – екземпляр з “muzeum kijowskiego”, тобто виріб МУНДМ Інв. № КТ-101, який був відомий авторові зі згаданої вище репродукції у “The Studio”. Другий килим дослідник виявив у збірці “muzeum Szewczenki we Lwowie” (Музей Наукового товариства імені Шевченка у Львові) [18, с. 18].

Як відомо, після ліквідації Культурно-історичного музею НТШ, збірка творів ужиткового мистецтва потрапила до фондів створеного 1940 року Державного етнографічного музею; 1951 року об’єднаного з Музеєм художнього промислу у Державний музей етнографії та художнього промислу – сьогодні МЕХП ІН НАНУ [6, с. 7]. У цьому музеї килим зберігається під Інв. № 23298. Репродукцію пам’ятки без спеціального дослідження 1973 року опублікував Яким Запаско [3, іл. на с. 11].

Отже, студіями Ш. Шумана, що з’ясовують, головню, джерела орнаментики килимів, вичерпується історіографія дослідження. У нашій статті ми розглядаємо ширше коло питань, таких як техніка виконання виробів, особливості композиційної будови взору та колориту, іконографія візріців та мотивів, джерела орнаментики й атрибуція.

Техніка. Килими виконані у техніці гладкого (безворсового) гребінцевого ткацтва, поширеній на території Полтавщини у XVIII–XIX століттях. Такі вироби виготовляли на вертикальних ткацьких верстатах – рамах з натягнутою на кілках основою, прокладаючи вручну нитки утку та прибиваючи їх гребінцями (звідси й походить назва “гребінцеве ткацтво”). Це давало можливість виконувати в тканині складні рослинні орнаменти з природними криволінійними обрисами. Основа килимів МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 та МНК Інв. № XIX-T-5762 є вовняною, а килима МУНДМ Інв. № КТ-101 – лляною. Вовняна основа в українських килимах XVIII–XIX століть трапляється надзвичайно рідко, оскільки ткачі надавали перевагу міцнішим лляним чи конопляним ниткам. Отже, два килими “арабескової” групи мають не лише ідентичний взір, але й рідкісну вовняну основу. Такий збіг свідчить про спільне походження цих килимів і дає підстави пов’язувати їхнє виробництво з однією килимарською майстернею. Стосовно походження третього килима, що має іншу (лляну) основу, то тут можемо лише припускати, що його виготовили пізніше, після “модернізації” виробництва, яка полягала у цілком раціональній заміні вовняних ниток міцнішими – лляними.

Три килими “арабескової” групи мають ідентичну структуру тканини. Нитки основи спрядені з двох ниток вправо (2Z/S). Густина основи приблизно однакова: МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 – 4 н/см., МУНДМ Інв. № КТ-10 – 3,2 н/см., МНК Інв. № XIX-T-5762 – 3,3 н/см. Для піткання було використано вовняні нитки різної товщини, які під час ткання склали здебільшого вдвоє, і лише інколи їх брали в одну. Щільність піткання на окремих ділянках є різною, що обумовлено особливостями техніки ручного килимового ткацтва. Нитки піткання різнокольорових фрагментів скріплені переважно за межеву нитку основи, тому просвітів на тканинах килимів майже немає.

Композиційна схема. Розміри килимів МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 та MNK Інв. № XIX-T-5762 майже однакові – 178 x 282 см та 178 x 283 см. Килим МУНДМ Інв. № КТ-101 є меншим: 173 x 257 см.

Усю площину поля килима МУНДМ Інв. № КТ-101 заповнює складний серцеподібний мотив – кущ, утворений вигнутими рослинними пагонами, вкритими листям і квітами (іл. 5). Композиції поля килимів MNK Інв. № XIX-T-5762 та МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 дещо складніші: в обох випадках вгорі над згаданим мотивом куща додано ще половину цього ж мотиву (іл. 1, 3).

Килими MNK Інв. № XIX-T-5762 та МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 мають широку виразну кайму, що контрастує з кольором тла внутрішнього поля (іл. 1–4). Килим МУНДМ Інв. № КТ-101 такої кайми немає. Візерунок “кайми” цього килима подано на такому ж темно-коричневому тлі як і орнамент поля, внаслідок чого вона втратила функцію широкої декоративної рами (іл. 5, 6). Це означає, по суті, відмову від базового поділу на внутрішнє поле та кайму і включення мотивів кайми до основної композиції килима.

Візерунок кайми МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 майже ідентичний до того, що бачимо на “каймі” МУНДМ Інв. № КТ-101. У центрі верхньої та нижньої смуг кайми розміщено по вазі, з якої в протилежні боки розходяться два “бігунці” – хвилясті рослинні галузки, прикрашені квітами, листям та плодами, що рівномірно заповнюють кути. Кайма килима MNK Інв. № XIX-T-5762 має зовсім інший взір, утворений фризом пальмет та пальметоподібних листків зі стеблами-“вусиками”.

Колорит. Колорит килима MNK Інв. № XIX-T-5762 будується на контрастному зіставленні вохристої кайми та блакитного поля, заповненого рослинними мотивами рожевого вохристого, зеленкуватого та білого кольорів. Подібно на килимі МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 вохриста кайма протиставлена темно-коричневому кольору тла, на якому яскраво звучать рожеві, голубі, салатові, вохристі та білі барви. Килим МУНДМ Інв. № КТ-101 як і виріб МЕХП ІН НАНУ також має вохристу кайму та коричневе тло. Попри споріднений орнамент, килими цієї групи відрізняються стилізацією взору. Орнаменту килима МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 надано кутастих конфігурацій, тоді як контури взору килимів MNK Інв. № XIX-T-5762 та МУНДМ Інв. № КТ-101 плавні.

Мотиви та їхні елементи. З метою дослідити структуру та особливості взору килимів ми розбили його на окремі орнаментальні форми (іл. 7). Поняття “орнаментальна форма” застосовуємо до будь-якої одиниці орнаменту, незалежно від її складності, значення та місця в загальній структурі. Дрібні орнаментальні форми є елементами складніших мотивів. Для зручності використано умовні скорочення: М – мотив, Е – елемент мотиву. Оскільки деякі мотиви мають декілька вартих уваги варіантів, уведено ще одне позначення: “в” – варіант. Числа (1, 2, 3) вказують на порядковий номер взірця, мотиву, чи варіанту. Наприклад, позначення М1 Е1 в1 означає: перший мотив, перший елемент, перший варіант, або ж іншими словами: перший варіант першого елемента першого мотиву.

У таблиці 1 подано перелік та опис орнаментальних форм поля килимів, які є спільними для усіх трьох екземплярів, у таблиці 2 – кайми килима MNK, а у таблиці 3 – кайми килимів МЕХП та МУНДМ.

Таблиця 1

Орнаментальні форми поля килимів “арабескової” групи

Мотив	Елемент мотиву	Умовна назва	Опис
M1		кущ	два завітчані вигнуті рослинні пагони, які, переплітаючись утворюють форму серця
	M1 E1	пальмета	віялоподібна квітка, що з'являється в численних варіантах, зокрема: M1 E1 в1, M1 E1 в2
	M1 E2	розета	квітка з пелюстками, що розходяться променями від центру; має багато варіантів, зокрема: M1 E2 в1, M1 E2 в2
	M1 E3	стебла- «арабески»	вигнута гілка-стебло, на відгалуженнях якої розміщені квіти та плоди, зокрема у варіанті M1 E3 в1
	M1 E4	яблучко	яблукоподібний елемент мотиву, плід або пуп'янок; з'являється у декількох варіантах, наприклад M1 E4 в1
	M1 E5	листок	листок, має численні варіанти, зокрема: M1 E1 в1

Таблиця 2

Орнаментальні форми кайми килима MNK Інв. № XIX-T-5762

Мотив	Елемент мотиву	Умовна назва	Опис
M2		бігунець	галузка-бігунець з квіткою та листком, зигзагоподібна
	M2 E1	пальмета	віялоподібна квітка
	M2 E2	стебло	стебло з тонкими листочками та вусиками
	M2 E3	листя	пальметоподібні листки

Таблиця 3

Орнаментальні форми кайми килимів
МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 та МУНДМ Інв. № КТ-101

Мотив	Елемент мотиву	Умовна назва	Опис
M3		ланцюжок	ланцюжок утворений переплетенням мереженої стрічки та гілкою-в'юнком з тонкими листками
	M3 E1	мережена стрічка	блакитна мережена стрічка зі зубчастими краями

	M3 E2	бігунець	гілка-бігунець з простими подовгастими листками
	M3 E3	бант	рожева стрічка, зав'язана хрестоподібним бантом
	M3 E4	троянда	квітка, яка нагадує троянду
M4		бігунець	гілка-бігунець з квітами та листям, що «виростає» з вази
	M4 E1	троянда	пальметоподібна квітка, що нагадує троянду, серед варіантів M4 E1 v1
	M4 E2	пальмета	віялоподібна квітка, має декілька варіантів, зокрема M4 E2 v1
	M4 E3	розета	квітка з пелюстками, що розходяться променями від центру, з'являється у декількох варіантах, зокрема M4 E3 v1
	M4 E4	листок	листок, має численні варіанти, зокрема M4 E4 v1
	M4 E5	яблучко	яблукоподібний елемент мотиву, плід або пуп'юнок; має декілька варіантів, зокрема M4 E5 v1
	M4 E6	петрушка	плід, що нагадує петрушку
	M4 E7	стебло	вигнута гілка-стебло, що сполучає квіти та плоди, формуючи уквітчаний в'юнок; серед численних варіантів також M4 E7 v1
	M4 E8	ваза	невелика видовжена ваза, з якої “виростає” бігунець з квітами та листям

Як бачимо, в орнаменті килимів арабескової групи виокремлюють декілька мотивів та низка елементів. Окремі елементи мотивів повторюються, оскільки наявні і у полі, і в каймі килимів. Синтезувавши отримані дані, ми уклали загальні переліки мотивів та елементів мотивів (табл. 4, 5).

Таблиця 4

Мотиви орнаменту килимів “арабескової” групи

Умовна назва	Опис	Умовне позначення	Місце в загальній структурі орнаментики килимів
кущ	два вигнуті рослинні пагони, які, переплітаючись, утворюють форму серця	M1	мотив поля
бігунець	бігунець з квітами та листям	M2 M4	мотив кайми (МНК); мотив кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)
ланцюжок	ланцюжок утворений переплетенням мереженої стрічки та гілкою-в'юнком з тонкими листками	M3	мотив кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)

Таблиця 5

Елементи мотивів орнаменту килимів “арабескової” групи

Умовна назва	Опис	Умовне позначення	Місце в загальній структурі орнаментики килимів
пальмета	віялоподібна квітка	M1 E1 M2 E1 M4 E2	елемент мотиву поля ; елемент мотиву кайми (MНК); елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)
розета	квітки з пелюстками, що розходяться променями від центру	M1 E2 M4 E3	елемент мотиву поля; елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)
стебло	вигнута гілка-стебло, що сполучає квіти та плоди, формуючи уквітчаний в’юнок	M1 E3 M2 E2	елемент мотиву поля; елемент мотиву кайми (MНК)
яблучко	яблукоподібні плоди або пуп’янки, кульки	M1 E4 M4 E5 M4 E7	елемент мотиву поля; елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ); елемент мотиву кайми (МУНДМ, МЕХП ІН НАНУ)
бігунець	бігунець з листям	M3 E2	елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)
листя	пальметоподібні листки	M2 E3 M4 E4	елемент мотиву кайми (MНК); елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)
мережена стрічка	стилізоване зображення блакитної мереженої стрічки з коронкою	M3 E1	елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)
бант	червоний хрестоподібний мотив, бант	M3 E3	елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ)
троянда	червоні квіти, які нагадують троянди	M3 E4 M4 E1	елемент мотиву кайми (МУНДМ); елемент мотиву кайми (МЕХП ІН НАНУ, МУНДМ)
петрушка	білий плід, що нагадує петрушку	M4 E6	елемент мотиву кайми (МУНДМ)
ваза	невелика видовжена ваза, з якої «виростає» бігунець з квітами та листям	M4 E8	елемент мотиву кайми (МУНДМ, МЕХП ІН НАНУ)

Отже, в орнаментиці килимів “арабескової” групи використано мотиви: “кущ”, “ланцюжок” та два різновиди “бігунців”. Мотиви складаються з одинадцяти базових елементів, окремі з яких мають численні варіанти. Спільними для поля та кайми усіх килимів групи є стебла, листя, квіти (пальмети та розети) і плоди-“яблучка”. Натомість, у каймі килимів МЕХП та МУНДМ трапляються також такі особливі елементи мотивів, як мережена стрічка, бант, ваза, троянда, плід-“петрушка”.

Зі зазначеного вище випливає, що мотив поля представлений передовсім фантастичними стилізованими квітами: екзотичними пальметами та абстрактними розетами. Їх бачимо також у першому варіанті кайми (килим MNK). Водночас у каймі другого варіанту (килими МУНДМ та МЕХП ІН НАНУ) закомпоновано реальні квіти та плоди. Великі рожеві квіти (М3 Е4, М4 Е1), хоч і схематизовано, проте цілком правдоподібно, зображають троянди, а плоди мають форму яблук (М1 Е4, М4 Е5, М4 Е7) і, що доволі несподівано, “петрушки” (М4 Е6). Крім того, зі світу реальних форм запозичено мережену стрічку (М3 М1), банти (М3 Е3) та вазу (М4 Е8). При цьому, варто відзначити, що це прагнення до реалізму та певною мірою до натуралізму, наявне лише в каймі, і не знаходить продовження в декорі поля, де серед усього різноманіття мотивів “реальними” є лише чотири дрібні “яблучка” (М1 Е4)⁴.

Протиставлення “екзотично-фантастичного” поля “реальній” каймі могло виникнути в результаті механічного копіювання орнаментів з різних джерел. З іншого боку, варто також врахувати, що у східній килимарській традиції поділ на кайму та поле має символічне значення: кайма символізує землю, а поле – Божественний світ⁵. Цілком імовірно, що і в українських килимах наявна подібна символіка, відповідно до якої малюнок кайми є символічним зображенням земного світу, а взір поля – райського саду, Царства Небесного. Така символіка була б особливо актуальною, якщо килими призначалися для облаштування храму.

Джерела орнаментики. З’ясовуючи джерела орнаментики Ш. Шуман порівняв взір килима MNK Інв. № XIX-T-5762 з орнаментами давніх перських ворсових килимів XVI і XVII століть⁶. Автор дійшов висновку, що орнамент цих виробів загалом однаковий та виокремив такі спільні елементи композиції: а) великі квіти подібно розміщених пальмет; б) листя ланцетної форми⁷; с) базова схема побудови орнаменту – так званий “нескінченний рапорт”, коли всі мотиви сполучені між собою сіткою стебел⁸; д) малюнок кайми, зокрема форма пальмет та контури стебел, е) велика пальмета в центрі, що її автор назвав “головою лева”. Це дало Ш. Шуману підстави стверджувати, що килим MNK Інв. № XIX-T-5762 є “найбільш точною копією перського (чи кавказького) килима” [18, s. 23] і репрезентує один із найдавніших типів українських килимів, що виник в Україні під впливом перських ворсових виробів.

⁴ Можливо також розета варіанту М1 Е2 в3 трохи нагадує справжню квітку, оскільки її подано у легкому розвороті.

⁵ Див. напр.: [17, s. 28].

⁶ Опублікованих у виданні: [15, S. 114, 115, 117, 148]. Репродукцію одного з цих перських виробів XVII століття Ш. Шуман подав у своїй монографії [18, tabl. 13 a].

⁷ Листок ланцетної форми (назва походить від хірургічного інструмента – попередника скальпеля – ланцета) є подовгастий, розширений біля основи і звужений угорі.

⁸ Як пояснив Ш. Шуман, у такому рапорті квіти пальмет не знаходяться на кінці стебла, а поєднуються з іншими квітами, утворюючи сітку зі з’єднаннями і розгалуженнями на всі боки.

Погоджуючись з висновками досліджень Ш. Шумана, ми спробували знайти серед усього різноманіття східних килимів найближчу аналогію. На нашу думку, це перські квіткові ворсові килими типу “вазових” (vase carpets). Попри назву, з якої випливає, що орнамент “вазових” килимів має містити зображення вази, у більшості випадків мотив вази відсутній. Головна ознака так званих “вазових” килимів – це візерунок вузьких хвилястих стебел, що перетинаються між собою, утворюючи арки⁹. На тлі цього плетива компонуються великі пальмети, розети, пишні суцвіття, листя та інші рослинні мотиви. Виробництво килимів цієї групи пов’язується з с. Джушеган (Jawshaqan) або м. Керман. Два відомі “вазові” килими з датами, вказують на поширення цих виробів у XVII та XVIII століттях¹⁰.

На схемі 1 зліва подано розташування квітів та пагонів у полі українських “арабескових” килимів (M1), а справа – одного з найвідоміших та часто репродукованих “вазових” килимів, килима з Concoran Art Gallery у Вашингтоні, який походить з перського м. Керману і датується кінцем XVI–початком XVII століть (іл. 8) [14, іл. 122, 127; 16, іл. 136].

Елементом мотиву українського килима, позначених цифрами 1–7 знаходимо відповідники в орнаменті перського виробу. Інші дрібні квіти у композиції українського килима є другорядними і лише збагачують взір.

На відміну від квітів, розміщення пагонів на українському та перському килимах не збігаються і скеровані в різних напрямках. Українські майстри відмовилися від базової арабескової сітки, що її у перських ворсових килимах “вазової” групи утворюють характерні стебла-арки, перетворивши їх у химерно закручені стебла квітів. До цього їх могла спонукати суто технічна причина, адже округлі форми арок, що легко виконуються у техніці ворсового в’язаного килимарства, виткати у килимовій техніці значно складніше. Водночас, мотив було зінтерпретовано ближче до природи – це пишний кущ з квітами та листям, що виростає з центру нижнього краю килима. Уся площа килима, при цьому, як і в перському зразку залишається рівномірно заповненою орнаментом.

Кайма килимів “арабескової” групи, як уже відзначалося вище, представлена у двох варіантах. Перший варіант, що його ми бачимо в декорі кайми килима MNK Інв. № XIX-T-5762, з огляду на походження мотиву, можна назвати “перським”, тоді як другий варіант, який використано для оздоблення кайми екземплярів МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 та МУНДМ Інв. № T-25 – “французьким”. Розглянемо їх почергово.

Мотив кайми килима MNK Інв. № XIX-T-5762 – бігунець з пальметами і листками (M2), подібно як і декорування центрального поля, запозичений з перського першозразка, на що свого часу звернув увагу Ш. Шуман. Він порівняв цей взір з орнаментом ворсового перського килима XVII століття¹¹, дійшовши висновку, що їхній орнамент “майже ідентичний, хоч на килимі він спрощений. Стосується це і пальмет і рисунку гілок на обох тканинах” [18, s. 17].

Найближча аналогія, яку ми виявили – це кайма перського ворсового килима XVII століття з м. Ісфагану [14, іл. 116]. У фризах кайми обох килимів чергуються великі і малі пальмети (Іл. 9, Сх. 2, 1 і 2), розміщені почергово та з’єднані між собою

⁹ Або так звану “діамантову” решітку, характерну для пізніших зразків.

¹⁰ Детальніше див. напр.: [14, р. 148–150; 17, р. 104].

¹¹ Цей килим Ш. Шуман репродукував у своїй монографії [18, табл. 13а].

вусиками. В декорі перського килима використано два варіанти великих пальмет (Сх.2, 1 і 1а), скерованих гострою верхівкою догори або донизу. Кайма українського килима має лише один варіант великої пальмети з верхівкою догори. Певні відмінності спостерігаємо також у розміщенні вусиків. Оскільки у взорі перського килима існує другий варіант великої пальмети (перевернутий та скерований гострою верхівкою донизу), вусики, що йдуть до сусідньої квітки малої пальмети, також перевертаються. Попри ці відмінності в обох випадках застосовано той самий принцип побудови орнаменту, що має вигляд фризу великих і малих пальмет, з двома системами вусиків: 1) які відходять від квітки знизу та з'єднують її з сусідньою; та 2) які прикрашають гострі верхні кути. Отже, кайма українського килима виглядає спрощеним варіантом перського першофраза.

Другий, “французький”, варіант кайми зустрічаємо в декорі килимів МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 та МУНДМ Інв. № Т-25. Особливу увагу привертає ланцюжок (МЗ), утворений переплетенням рослинної галузки з дрібними зеленими листочками і блакитної мереженої стрічки. Остання є дуже характерним мотивом, що вказує на впливи орнаментів французького текстилю XVIII століття (іл. 10)¹².

Мереживо як абсолютно новий мотив орнаменту з'явилося у французькому ткацтві у другій половині XVII століття завдяки міністру Кольберу, котрий інтенсивно стимулював розвиток виробництва мережива [12, S. 134; 13, S. 178]. Використання цього мотиву особливо характерне для першої чверті XVIII століття і меншою мірою для другої чверті XVIII століття¹³. Пізніше з усього асортименту варіацій на тему мережива у французькій текстильній орнаментіці залишився лише мотив мереживної стрічки, присутній у тканинах стилю рококо третьої чверті XVIII століття та стилю Людовіка XVI (1774–1792) [12, S. 135, I. 599; 13, I. 101, 106].

Іншою особливістю декору другого варіанту кайми є прагнення до натуралістичного відтворення квіткових мотивів та плодів, про що вже згадувалося раніше. Натуралізм у трактуванні квітового взору був радикальною новацією рококо, що призвело до витіснення стилізованих рослинних форм попередніх періодів, які після середини XVIII ст. уже майже не використовували [12, S. 134, 136]. Поєднання натуралістично трактованих квітів та стрічок мережива вказує на французькі рококові тканини як на можливе джерело запозичення орнаментики¹⁴.

Датування. Я. Запаско датував килим МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 XVIII століттям [3, іл. на с. 11]. Килим МУНДМ Інв. № КТ-101 у внутрішньому каталозі музею фігурує як пам'ятка XIX століття. Килим MNK Інв. № XIX-Т-5762 у музейній документації датований XVIII століттям. Підставою для датування MNK Інв. № XIX-Т-5762 стали, очевидно, дослідження Ш. Шумана, який зачислив килим до дуже давнього типу, виникнення якого пов'язав з впливами перських ворсових килимів XVI і XVII століть, та припустив, що перська орнаментика була “прищеплена” килимам Східної України ще в кінці XVII – на початку XVIII століть [18, s. 16–18, 23].

⁹ Або так звану «діамантову» решітку, характерну для пізніших зразків.

¹⁰ Детальніше див. напр.: [14, p. 148–150; 17, p. 104].

¹¹ Цей килим Ш. Шуман репродукував у своїй монографії [18, табл. 13а].

¹² Французька тканина на ілюстрації репродукована у [13, S. 209].

¹³ Показовим при цьому є рослинний орнамент з мотивами заповненими мереживним візерунком, що розміщуються серед мереживних стрічок [12, I. 586–589].

¹⁴ Французькі тканини з натуралістично трактованими квітами та мереживом репродуковані: [13, I. 94, 95, кольор. іл. між 208–209 с., іл. 101], [12, I. 591].

При датуванні килимів варто взяти до уваги стан збереження виробів, походження барвників, якими було пофарбовано пряжу та особливості орнаментики. Килим МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 справляє враження давньої тканини, оскільки кольори вицвіли, а тканина виробу, особливо в центрі, сильно пошкоджена. Вовняна основа килима не витримала випробування часом і почала розлазитись, утворюючи доволі великі дірки (зараз виріб підшитий). Екземпляр MNK Інв. № XIX-T-5762, хоч його основа також вовняна, зберігся добре: тканина килима значних пошкоджень не має, кольори відносно яскраві. Стан збереження килима МУНДМ Інв. № КТ-101 можна визначити як ідеальний – виріб без пошкоджень, барви яскраві. Враховуючи, що під час зберігання у музейних збірках, тобто приблизно впродовж останніх 100 років, килими суттєво не змінилися, не лише давній на вигляд килим МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298, але й виріб MNK Інв. № XIX-T-5762, і навіть МУНДМ Інв. № КТ-101, цілком можуть бути давніми і мати понад 150–200 років.

Нитки усіх килимів пофарбовано природними барвниками, що дає змогу датувати їх не пізніше кінця 1850-х років, коли натуральні барвники витіснили дешеві та значно простіші у користуванні синтетичні аналоги.

Точніше датувати килими можна на підставі їхньої орнаментики. Використання в декорі мереженої стрічки у поєднанні з характерною для рококо тенденцією до натуралістичного відтворення квіткового wzoru, про що йшлося раніше, дають підстави датувати взір другою половиною XVIII століття. Саме тоді, на нашу думку, і були створені екземпляри MNK та МЕХП ІН НАНУ. Килим МУНДМ, який відрізняється матеріалом основи (льон, а не вовна) та ідеальним станом збереження, був виготовлений, імовірно, пізніше. Його появу пов'язують з характерними для XIX століття ретроспективними тенденціями. Датувати виріб МУНДМ, очевидно, слід початком XIX століття, адже килими групи були створені в одній майстерні і не можуть бути дуже віддалені у часі.

Майстерня. Килим MNK Інв. № XIX-T-5762 подарував музею польський колекціонер Фелікс Ясенський. У музейній документації немає даних стосовно місця віднайдення пам'ятки. Ш. Шуман, згадуючи цей килим як виріб “з-за Дніпра” (“z Zadniegrza”) [18, s. 111], встановив лише приблизне походження виробу, зважаючи, очевидно, на стилістику wzoru, характерну для українських лівобережних килимів. Килим МЕХП ІН НАНУ Інв. № 23298 надійшов до збірки музею 1909 року з м. Піщане Золотоніського пов. Полтавської губ. (сьогодні Золотоніського р-ну Черкаської обл.), а килим МУНДМ Інв. № КТ-101 був привезений 1916 року експедицією Д. Щербаківського з с. Свічківки Пирятинського пов. Полтавської губ. (сьогодні Драбівського р-ну Черкаської обл.). Обидва населені пункти розташовані у західній частині колишньої Полтавської губернії, у двох сусідніх повітах, на відстані 40 км один від одного.

Сьогодні відомо про існування у західній частині Полтавської губернії в першій половині XIX століття п'ятьох килимарень. З них чотири – у Золотоніському повіті: Завадовських у с. Драбове¹⁵ [3, с. 32; 7, с. 415.], Канєвських у с. Келеберді¹⁶, Максимовичів у с. Прохорівці¹⁷, Деркачів у с. Шушках¹⁸, та одна у Пирятинському повіті – Селецьких у с. Малютинцях¹⁹ [10, с. 15]. Згадок про існування килимарень

¹⁵ Сьогодні с. Драбів Драбівського р-ну Черкаської обл.

¹⁶ Сьогодні село Канівського р-ну Черкаської обл.

¹⁷ Сьогодні село Канівського р-ну Черкаської обл.

¹⁸ На сучасній мапі України такого села не виявлено.

¹⁹ Сьогодні село Пирятинського р-ну Полтавської обл.

в м. Піщаному або в с. Свічківці, з яких вироби походять, не виявлено. Пошук інформації про осіб, які володіли цими двома населеними пунктами з метою встановити власників килимів також не дав очікуваного результату. У м. Піщаному свого часу проживало багато представників старшинської верхівки. Свічківкою, яке заснував 1706 року Леонтій Свічка, володів його син, а потім сестри – родини Юркевичів та Олександровичів, які мали там свої приїжджі двори-садиби. Останні на поч. ХІХ століття тут оселилися, а замість Юркевичів володарем другої частини с. Свічківки став ротмістр Піщанський [5]. Правдоподібно, це був Дмитро Піщанський, одружений з Уляною Юркевич²⁰. Співзвучність власних назв “Піщанський” – “Піщане” виглядає випадковою. Тож на цьому етапі досліджень, можемо лише говорити про приблизне розташування майстерні у західній частині Полтавської губернії.

Підсумовуючи відзначимо, що три полтавські килими “арабескової” групи (МЕХП ІН НАНУ Інв. № ЕП 23298, МНК Інв. № ХІХ-Т-5762 та МУНДМ Інв. № КТ-101) були створені у другій половині ХVІІІ – на початку ХІХ століть у невідомій килимарні на заході Полтавської губернії. В усіх трьох екземплярах поле декороване мотивом “куща”, а кайма оздоблена мотивами “ланцюжка” та “бігунця” (у двох різновидах). Мотиви складаються з одинадцяти базових елементів: пальмета, розета, стебло, листок, бігунець, мережена стрічка, “яблучко”, бант, ваза, троянда та “петрушка”. Джерелом інспірації для орнаментики полтавських “арабескових” килимів послужили узори перських квіткових ворсових килимів “вазового” типу та французький текстиль рококо. “Арабескова” група килимів хронологічно близька до іншої групи полтавських килимів з так званим мотивом “гераті”²¹, які також мають прототипи французького та перського походження. Це дає підстави говорити про існування в українському килимарстві другої половини ХVІІІ–початку ХІХ століть окремої тенденції до запозичення мотивів та композиційних вирішень з популярних перських та французьких зразків, їхнього синтезу, переосмислення та стилізації.

Список використаної літератури

1. Держархів Полтавської області. Ф. 801, оп.1, спр. 1190, арк. 1.
2. Жук А. Українські народні килими (ХVІІ–поч. ХХ ст.) / Адам Жук. – Київ : “Наукова думка”, 1966. – 151 с.: іл.
3. Запаско Я. Українське народне килимарство / Яким Запаско. – Київ : “Мистецтво”, 1973. – 111 с.: іл.
4. Когут Г. Килими невідомої полтавської мануфактури 2 пол. ХVІІІ ст. / Галина Когут // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 3. – Львів, 2003. – С. 172–180.

²⁰ У травні 1794 року секунд-майор Дмитро Піщанський звернувся з проханням до Пирятинського духовного правління надати йому право одружитися втретє. У зверненні він писав, що після смерті першої дружини одружився 21 травня 1788 р. вдруге з Уляною Юркевич. При цьому скаржився: “Сия вторая жена моя, пожив со мной с бракосочетания только две недели, видимо по привычке своей, я позже из самого брака узнал в ей, что она обращалась до того незаконно и уже во утробе незаконный плод имела. Оставив меня, из дому моего ушла, и уже проходит шестой год, и не являлась даже в селе том, где я жительствоваю, и сей поры в доме моем не была” [1].

²¹ Див.: [4].

5. Міста і села Полтавщини. Історико-краєзнавчі нариси [Електронний ресурс] (Готується до друку). – <http://who-is-who.ua/main/book/355/0>
6. Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України : путівник / [Відп. за випуск Степан Павлюк, Роман Чмелик]. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 96 с.
7. *Нестеренко О.* Розвиток промисловості на Україні / Олексій Нестеренко. – Київ, 1959. – Т. 1.
8. *Пещанський В.* Давні килими України / Володимир Пещанський. – Львів : Національний музей у Львові, 1925. – 14 с. , 29 іл.
9. *Риженко Я.* Килимарство і килими Полтавщини / Яків Риженко. – Полтава : Полтавський державний музей, 1928. – 16 с. : іл.
10. *Щербаківський Д.* Український килим (попередні студії) / Данило Щербаківський // Український музей. – К. : Управління науковими установами УРСР, 1927. – С. 3–31.
11. *Bilachevsky N.* The Peasant Art Of Little Russia / Nicholas Bilachevsky // The Studio Yearbook. – 1912. – Special Autumn Number: Peasant Art In Russie. – S. 29–30.
12. *Falke O. von.* Kunstgeschichte der Seidenweberei / Otto von Falke. – Berlin : Verlag Ernst Wasmith, 1913. – Bd. 2. – 147 S.
13. *Flemming E.* Textile Künste : Weberei, Stickerei, Spitze : Geschichte, Technik, Stilentwicklung / Ernst Flemming. – Berlin : Verlag für Kunstwissenschaft, 1923. – 384 S.
14. Great carpets of the World / Bérinstain V., Day S., Floret É. & an. – New York : The Vendome Press, 1996. – 377 s.
15. *Grote-Hasenbalg W.* Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur / Werner Grote-Hasenbalg. – Berlin, 1922. – B. 1.
16. *Harris J.* 5000 Years of Textiles / Jennifer Harris. – London : British Museum Press, 2004. – 320 p. : ill.
17. *Milanesi E.* Koberce [typy, wzory, techniki tkania dywanow wshodnich i ewropejskich] / Enza Milanesi. – Warszawa : “Arkady”, 1999. – 192 s.
18. *Szuman S.* Dawne kilimy w Polsce i na Ukraine / Stefan Szuman. – Poznań, 1929. – 136 s.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

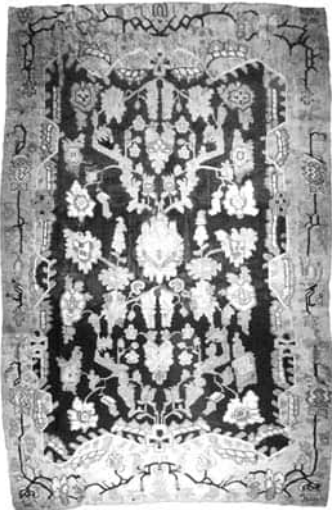
Прийнята до друку 27.05.2013



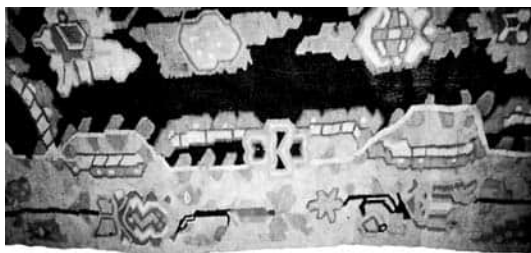
1. Килим. Полтавщина другої половини XVIII століття Museum Narodowy w Krakowie (Ін. № XIX-T-5762)



2. Фрагмент. Кайма килима. MNK (Ін. № XIX-T-5762). Фото автора



3. Килим. Полтавщина другої половини XVIII століття Музей етнографії та художнього промислу ІН НАНУ (Ін. № ЕП 23298). Фото автора



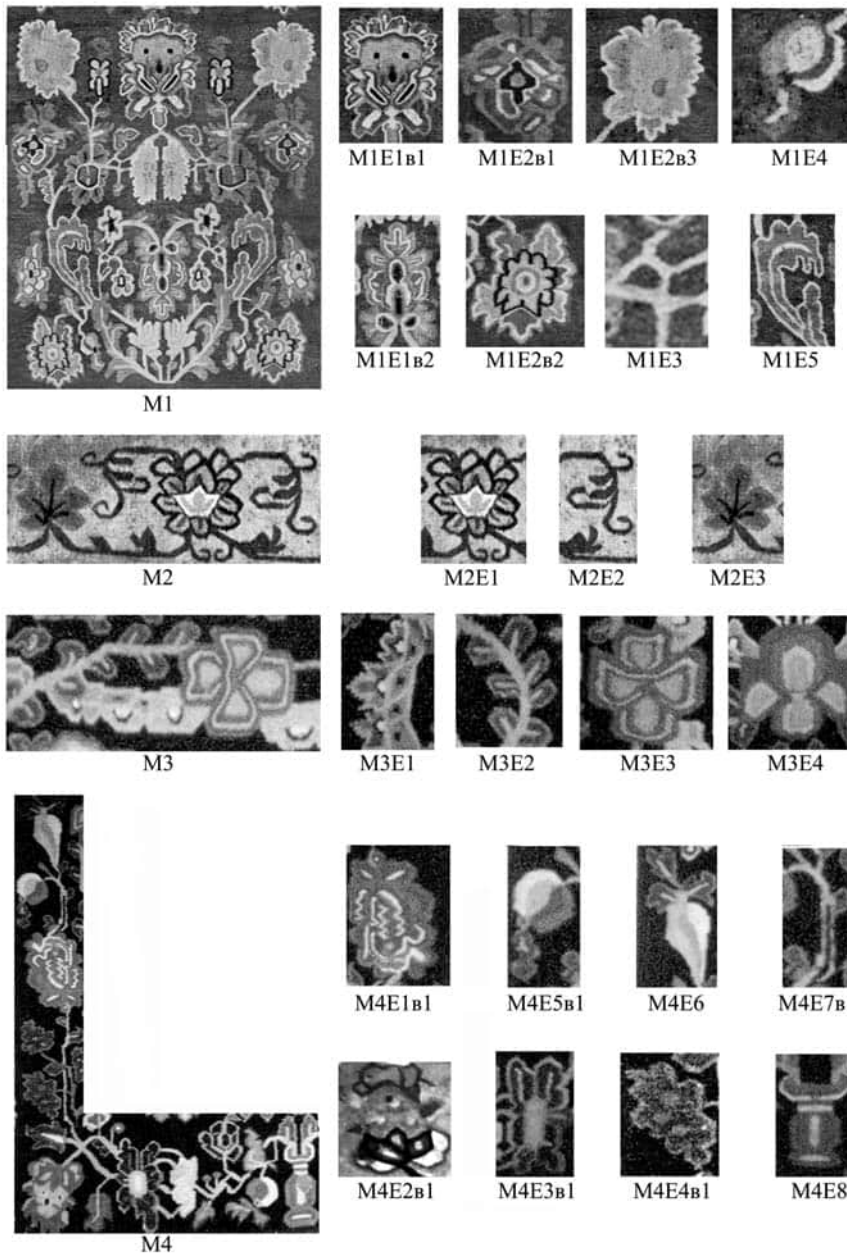
4. Фрагмент. Кайма килима. МЕХП ІН НАНУ (Ін. № XIX-T-5762). Фото автора



5. Музей українського народного декоративного мистецтва у Києві (Ін. № КТ-101).
Фото автора



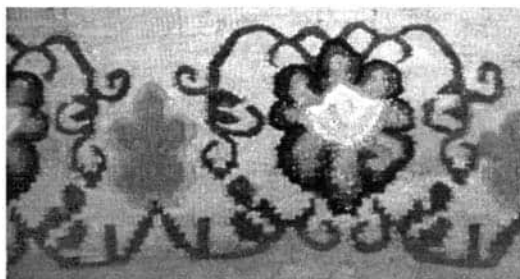
6. Фрагмент. Кайма килима. МУНДМ (Ін. № КТ-101). Фото автора



7. Мотиви та елементи мотивів килимів “арабескової” групи



8. Килим. Керман. Кінець XVI–початок XVII століть. Concoran Art Gallery у Вашингтоні

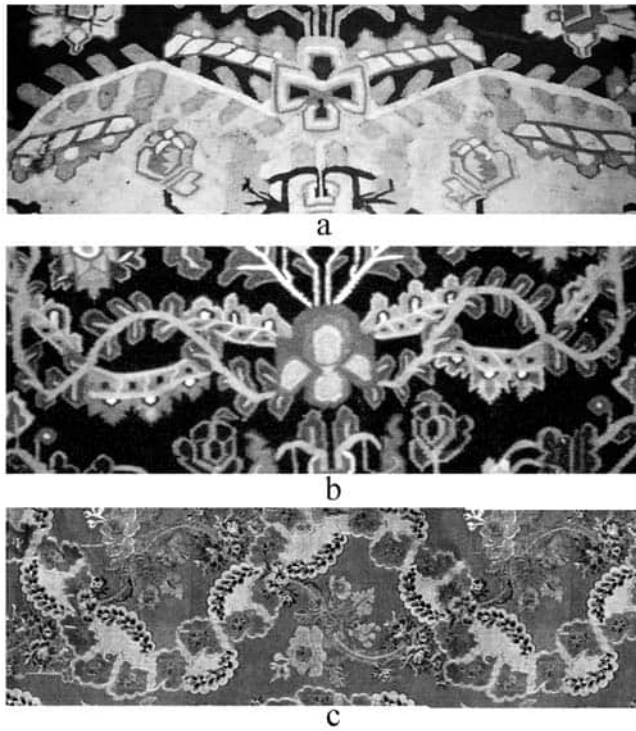


а

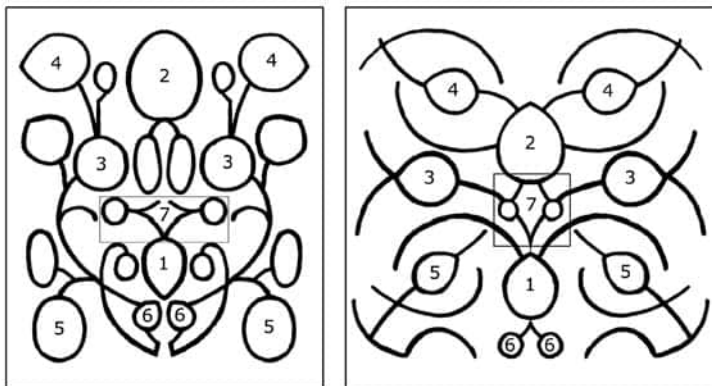


б

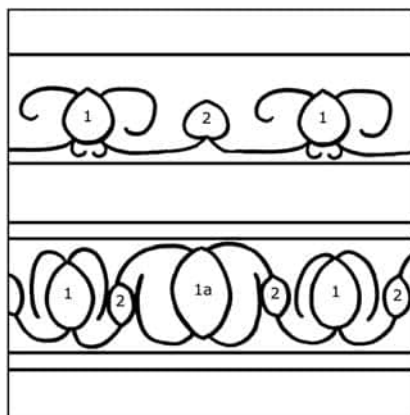
9. Фрагменти орнаменту: а) кайми килима MNK (Ін. № XIX-T-5762); б) кайми перського килима. Ісфаган. XVII століття Musée des Arts Décoratifs в Парижі



10. Фрагменти орнаменту: а) кайми килима МЕХП ІН НАНУ (Ін. № XIX-Т-5762); б) кайми килима МУНДМ (Ін. № КТ-101), в) французької тканини другої половини XVIII століття



Сх. 1



Сх. 2

POLTAVIAN “ARABESQUE” CARPETS

Halyna KOHUT

*Department of Theatre Studies and Acting
Ivan Franko National University of Lviv,
1/251 Universytets'ka str., Lviv, Ukraine, 79000
tel.: 0322 296 41 97, e-mail: kohut_ua@yahoo.com*

This article is about three Poltavian carpets with the so-called “arabesque” design. The carpets were made in the same workshop. The stylistic features suggest the date of the second half of XVIII – beginning of the XIX century. Special attention has been paid to the iconography and the sources of the design.

Key words: carpet, Poltava region (central Ukraine), ornament, Rococo, arabesque.

ПОЛТАВСКИЕ “АРАБЕСКОВЫЕ” КОВРЫ

Галина КОГУТ

*Кафедра театроведения и актёрского мастерства
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1/251, Львов, Украина, 79000
тел.: 0322 296 41 97, e-mail: kohut_ua@yahoo.com*

Статья посвящена исследованию трех полтавских ковров, декорированных так называемым “арабесковым” узором поля. Ковры вероятно были изготовлены в одной мастерской. Художественно-стилистические особенности позволяют датировать их второй половиной XVIII–началом XIX веков. Отдельное внимание уделено иконографии мотивов и выяснению источников орнаментики.

Ключевые слова: ковроткачество, Полтавщина, орнамент, рококо, арабеска.

УДК: 736 (741, 745)

ЗБРОЯРСТВО НА ГУЦУЛЬЩИНІ ЯК ЧАСТИНА ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

*Кафедра книжкової графіки та дизайну друкованої продукції,
Українська академія друкарства,
м. Львів, вул. Підвальна, 17/60
тел.: 067-673-75-00, e-mail: dnatalka@yandex.ru*

Мистецтво декорування гуцульської зброї є складовою частиною українського декоративно-прикладного мистецтва. Досліджено історичні та культурні аспекти її розвитку. Розглянуто художні особливості мистецтва декорування. Приділено увагу декоративному і ритуальному використанню зброї в контексті традиційної культури Гуцульщини.

Ключові слова: гуцульська зброя, зброярство, мистецтво декорування, формотворення, художні особливості, орнамент.

Мистецтво декорування зброї має дуже прадавні витоки, і на Гуцульщині воно набуло самобутнього розвитку. Відомо, що гірський народ має свою специфіку та психологічний тип. Таємницю підвищеної уваги до кожного навколишнього предмета, любов гуцулів до прикрашання розглядало чимало дослідників. Чому все, чого торкалася людська рука – чи то лавка, чи ложка, чи ліжко, – підпорядковане дивному ритму оздоби, що плавно переливається у пісню чарівних гір? Коли в рівнинних районах мистецтвом займалися переважно для власних потреб, то в горах брак сільськогосподарських угідь сприяв розвитку спеціалізованих кустарних промислів, появи династій майстрів, особливо в різьбярстві, які досягли вершин професійної досконалості (Шкрібляки, Корпанюки, Девдюки та інші родини), стверджує Михайло Селівачов [13, с. 84]. Це ж підтверджують й інші вчені, що земля у горах є не надто гожа для ріллі, і тому горяни, маючи більше часу (мабуть, ніж інші, що орють землю), пасучи отари на полонинах, щось ріжуть, майструють і з того ще мають прибуток. Але і самі собі суперечать, бо ж кажуть, що “дуже малі матеріальні зиски” були з праці, що вимагала “незвичайної терпеливості і старанності”, заставляють кожного наново віддатись газдівству, інакше не був би міг вижити себе і родину” [21, с. 342].

Загалом зброярство об’єднує зброю та озброєння. Зброю, що побутувала на Гуцульщині, поділено на холодну, металеву та вогнепальну. До холодної належить зброя з коротким клинком (ніж), зброя з довгим клинком (палаш, шабля) та сокироподібна (топірець, келеп). До металевій зброї – лук та арбалет. Вогнепальна зброя, окрім рушниць та пістолів, охоплює й обладнання (порохівниці), важливу функціональну та декоративну складову. Основою для дослідження окремих типів

гуцульської зброї є архівні джерела, оскільки вони (зокрема палаш, шабля, лук, арбалет, гармата) не представлені у музейних колекціях.

Для виготовлення холодної зброї майстри самостійно робили необхідні моделі (“фірмаки”) та відливали (“сипали”) деталі. Особливої вправності вони досягли у відливанні та моделюванні деталей з латуні, зокрема руків’я ножів, з заліза – бартку. Важливою металевою частиною функціонування вогнепальної зброї є ствол. На Гуцульщині місцеві зброярі використовували (“доробляли”) імпортовані стволи роботи західноєвропейських майстрів, які виготовляли на промисловому рівні на модерному на той час обладнанні, стволи “міської роботи” зроблені у цехових майстернях, стволи “сільської роботи” та зроблені власноруч – грубі й важкі з конструктивними похибками. Визначальними для формотворення гуцульської зброї у художньому металі були техніки кування та лиття.

На особливості вжитку холодної зброї на Гуцульщині вказує закон (XVII століття), згідно з яким селяни не мали права носити шаблі, а лише топірці, які були дуже поширені. Конструктивним джерелом топірця є сокира, форма руків’я якої модифікується у довгу тонку палицю так, як у тростини для опори під час ходи. Відповідно до цих потреб змінюється і форма обуха та леза – вони зменшуються, стають полегшені. Подібно трансформується келеф із давнього келепа – зброї для пробивання обладунка перетворюється на вишукану тростину з химерно закрученим руків’ям. Велике значення для різноманіття декоративних форм має зміна типу металу у сокироподібній зброї з твердого заліза (для виконання першопочаткових функцій) на латунь (легкоплавку і зручну для подальшої обробки й декорування).

Перші згадки, що стосуються території Українських Карпат знаходимо у краєзнавчих описах XVII–XVIII століть у Павла Алепського, Гійома Левассера де Боплана, Ульріх фон Вердума, Юль Юста та ін. Згадки про зброю гуцулів можна знайти у роботах вчених “Руської Трійці”, які багато зробили для вивчення етнографічної культури Карпат та Гуцульщини зокрема [2; 3]. Побіжно звертали увагу на зброю як атрибут гуцульського одягу та зовнішності такі вчені й письменники, як Іван Крип’якевич [9], Іван Франко [20], Станіслав Вінценз [24], Теофіль Курилло [10], Вінцентій Поль [23], Юзеф Коженьовський [22], Юліан Подульський [12].

Однак спробу наукового вивчення значення зброї в Українських Карпатах розпочав Володимир Шухевич своєю п’ятитомною працею “Гуцульщина” (1899–1908), де у другому томі своєї монографії, у розділі “Стрілецтво”, описав основні, знайдені ним, екземпляри рушниць, ножів, їх конструктивні частини за гуцульською термінологією, навів приклади обрядової магії при полюванні та описав найпоширеніші пастки на звірів [21]. Про специфіку металевих виробів Карпат знайдемо у Павла Жолтовського [7], Любові Сухой [18], Михайла Станкевича [17, с. 413–427], котрі розглядали системи та техніки декорування зброї серед інших предметів, не беручи до уваги конструктивних її особливостей, що мають певний вплив на розміщення структури декору.

Гуцульщина – це чітко окреслений підрегіон в Українських Карпатах, що займає високогірні місцевості навколо Черногірського та Близницького хребтів, де сходяться історичні області Галичина, Буковина, Мармарош, які належали у XIX столітті Австрії та Угорщині [13, с. 80]. Варто зазначити, що складне і дискусійне визначення “карпатський регіон” доволі чітко розмежував М. Селівачов у своєму рукописі дисертації, де розглянуто всі труднощі й розбіжності у визначенні меж історико-етнокультурних регіонів України [13, с. 79–84].

За В. Шухевичем, назва “гуцул” утворилася від румунського “готомман”, тобто великий злодій, бо за переказами самих гуцулів: “Єк Волохи нас уздріли, тай тогди кричели: Гуцан! Гуцан!” [21, с. 51]. Хоча на початку ХХ століття, самі гуцули називали себе просто “руські люди”, бо всі вони віри руської, за грецьким обрядом [21, с. 52]. А вже від “гуцул” пішла назва краю – Гуцульщина.

Гуцули вірять, що поміж людьми бувають Боги Земні, і Непрості (як люди), котрі знають цілий світ духів і можуть ворожити на майбутнє. Вони вірять у силу слова чародійників, котрі можуть викликати бурю, град і грим; вірять у те, що “Мамуни, уводять жінок, манять людей так, що ті відразу остовпіють”. Вірять у те, що Мавки роблять дівчатам під час прядіння збитки – плутають, мотають нитки. І кожний чоловік може стати таким земним богом, лише потрібно для цього незвичайної сили волі і сміливості, а особливо потрібно знати таємницю, як це зробити [21, с. 69].

Про розуміння поняття “правовірний гуцул”, що може перекладатися на термінологію нашого часу як “добропорядний громадянин” записав М. Черемшина: “...правовірний гуцул, дуже доброго серця господар, ще з первісною простотою, бо не вмів читати і писати, у війську не служив, орав ще дерев’яним плугом, їздив тільки волами, святкував усі, хоть би і найменші, свята, вірив у відьми та лісовиків, добре вгадував лиху і добру погоду, нікому не каламутив води і приймав на нічліг всякого, хто тільки того собі забажав, ... любить розповідати та слухати оповідань про давнину, як Черемошем ішла турецька границя..., про татарів, про лісових божків і дідухів, про рахманський Великдень, Асафатову долину, відьми та чугайстра, про Каньовського, про чудне зілля...” [11, с. 308].

Науковці у дослідженнях ще на початку ХХ століття констатували: “Гуцул той, для котрого кінь і стрільба були донедавна невідступними товаришами” [21, с. 79]. Проведемо аналогію з традицією козацтва, приміром, у народній пісні для запорожця: “шабля та люлька – то вся моя родина, сивий коник – то мій брат”. Юрій Фігурний досліджуючи історичні витоки українського козацтва, стверджує, що культ шаблі був плодом впливу прадавнього військового культу меча і бойового пояса як прояву бога війни, символу воїнів [19]. Цей зв’язок був майже неперервним для індоєвропейської традиції, починаючи від перших воїнів індоєвропейців, включаючи українське козацтво. Шабля, як і меч, – істинно лицарська зброя, компонент атрибутики належності як до середньовічного лицарського стану, так і до козацько-шляхетської лицарської верстви [19, с. 71]. Гуцульщина це гірська місцевість, де мистецтво відкритого бою ніколи не було пріоритетним. Натомість ми маємо перенесення вірувань та системи понять з холодної зброї – “шаблі” на вогнепальну – “рушницю”, коли “стрільба” стає невідступним товаришем гуцулу.

Для розгляду питання пережитків язичництва цікаво розглянути вірування та обряди, котрих дотримувалися мисливці на Гуцульщині [6, с. 56–64]. Вони мають свої забобони, які забороняють їм ворожити про вдачу улову чи здобичі [21, с. 267]. Недостатньо було мати просто добру рушницю, щоб “під нею звір ходив та добре поцілити, і щоб звук не розходився далеко” [21, с. 261] на думку гуцулів, усе це можна досягнути лише чарами.

Дуже важливо для стрільців було, щоб ні хто інший не взяв рушниці до рук і, щоб звук з неї був досить тихим, бо “може її інший вректи, як почує з неї постріл” [21, с. 261]. Гуцули вірять, що рушницю як і людину можна “вректи”, і щоб запобігти цьому та щоб добре стріляла рекомендують взяти: язик гадюки, часник, ладан, вершки з 9 осик і на цьому відправити 9 служб божих, потім цим обкреслити

рушницю 9 раз, і заховати це у спеціально зробленій шухлядці-сховку в ложі рушници [21]. У цьому обряді поєднані язичницькі вірування у силу язика гадюки, часнику, осики, число 9 та християнські ладан, Служби Божі.

Щоб рушниця не гриміла і щоб влучно стріляла, гуцули рекомендують у “місяці марті” (тобто в березні) гадюку вбити, зрубати і висушити її голову, “ні на сонці, ні у печі, а так” і розтерти на порошок, промовляючи: “Остра-с була, як вогонь; кого-с заразила, не віратував сі, так аби моя пушка, кого закрасит, аби не втік” [21, с. 261], після цього треба набити той порошок у рушницю і тоді вона вже “гриміти не гримить” і її може лише той врякти, кому вона попаде у руки, а ворожити проти неї ніхто вже не може. В цьому обряді відслідковуємо по-перше, важливість часу (місяць березень) – тобто розташування сонця, а по-друге, сила вбитої гадюки – поєднання з давнішими язичницькими віруваннями.

А третій приклад обряду, що ми подаємо є для кучнішого вистрілу, “щоб пушка не розносила шроту”. Потрібно взяти тріску з середини дошки з викопаної труни і засунути під престол у церкві де служба правиться. Як зазначив В. Шухевич, це робить звичайно за певну плату паламар. Там має тріска лежати 12 Богослужінь. Того дня, як служба на тій трісці правиться, не можна нічого їсти, окрім сніданку. Коли стрілець принесе тріску уже назад до дому, то промовляє над нею три вечори по три рази: “Як сі не розсипали тоти кістки, що у тоді були, як єс їх затримала у собі, так аби сі тримав шріт з моєї пушки при купі” [21, с. 262], і після того треба сховати цю тріску поміж шріт.

В. Шухевич подає також й інші способи “чарівного захисту” рушниць у гуцулів. Підсумовуючи можемо сказати що, ключовими для обряду освячування рушниць “на удачу” були язичницькі: вода (на відлив), кров, вогонь, жар, схід-захід сонця, місяць березень, рослина часник, дерево осика, тварина гадюка, тотем собака, жінка, у хаті важливий поріг, числа 3, 9 і 12, сторони світу. У поєднанні з християнськими поняттями ладан, престол, причастя, піст, грішник, Юда, Служби Божі, Великдень [6, с. 63].

Християнські вірування та пережитки язичництва становлять симбіоз образної та обрядової системи Гуцульщини, деякі з яких активно існують до сьогодні. Наприклад, щоб куля або порошок добре били, не можна нікому ні давати, ні позичати. Що як перейде жінка “у повні” (тобто з повними відрами) або ж вагітна – добре [6, с. 62].

Розглядаючи значення жінки для гуцула-стрільця, варто зацентувати на традиції пошани до жінки, яка в українській культурі сягає глибоких часів [19, с. 93–116], тому деякі з обрядів полювання тісно пов’язані з нею. На Гуцульщині того дня, як стрілець вибирається на полювання, не сміє жінка прясти, бо запряла б йому щастя, а “звірина не стала б тихо під рушницею, а крутилась би, як веретено” [21, с. 263]. “На удачу” – коли жінка переступить рушницю, тому гуцули нібито не навмисно кладуть свої знаряддя у таке місце, де би їх жінки могла переступити. Жінка знаючи про це, старається зробити це також нібито випадково [21, с. 267].

“На невдачу” вважалось зустріти по дорозі зі зброєю “жида, попа або чародійника чи зайця” [21, с. 267], що є цікавим при поставці в один ряд осіб іншої національності, професії й виду заробітку та дрібної тварини.

До яскравих християнських традицій належить і звичай стріляти на Великдень у паску [21, с. 263], щоб стрільцеві “велося” у полюванні, що зберігся до сьогодні. До язичницьких – віра у тотем-звіра Собаку. Бо й сьогодні вважається, хоч би й випадково вбити собаку недобрим і лихим. Про те, щоб убити собаку навмисно і

мови не може бути. Сьогодні гуцул, який випадково збив машиною собаку, за кермо цієї ж машини не сяде, обов'язково продасть її.

В Україні бартку і пов'язані з нею містичні уявлення шанували навіть тоді, коли язичницькі культури були вже в далекому минулому. Селяни бойківського підгір'я ще на початку XX століття вірили в чудодійну силу сокири. Кам'яні молото-сокири (з неолітичної епохи), які мали посередині дірку для насаджування на дерев'яне древко, вони обожнювали. Таким сокирам, випадково виораним на місці стародавніх поселень, приписували особливі магичні якості: рятувати від блискавок, хвороб; сприяти родючості; оберігати від усіляких нещасть. Ті ж самі тенденції датуються ще ранішим періодом: один зі священників у XVIII столітті писав, що селяни за допомогою кам'яної сокири “недуги та огнені хвороби лікують... і бісів виганяють і знамення творять” [1, с. 16].

Дуже цінні матеріали про ставлення бойків до сокири як до священної подав І. Франко у своїй розвідці “Неолітичні знахідки в околицях Нагуєвич і їх сучасне уживання”. І. Франко пише, що 1910 року один селянин передав йому “... камінну сокиру... Сокиру знайшов ще дід того селянина, дав посвятити, після чого вживали ту сокиру, вірячи в її магичну силу, у випадках болю горла, вливаючи холодну воду до уст крізь дірку, проверчену у камені” [1, с. 16–17]. Далі І. Франко згадував, що ще в часи його дитинства до його хати хтось приніс круглий чорний камінець з круглою діркою всередині, власне тому, що в нього боліло горло. І подібні звичаї існували навіть у 30-х роках XX століття. За словами селянина В. Кобільника, І. Франко записав, що коли селяни знаходять у потічку камінчики з діркою, то ті походять можливо з неолітичної доби. Народ трактував ці дірки тим, що їх свердлить веселка і п'є через них воду і начеб-то такі камені помагали від недуг [1, с. 16–17].

Топірець та його різновиди – один із найдавніших видів зброї у світі. Топірець у районах Карпат, тобто “бартка”, – це перш за все твір високого мистецтва, де закодовано десятки прадавніх символів, це один з атрибутів танцю, це жива традиція предків, безсумнівно, що це і потужна зброя, особливо в горах, але це і уособлення нашої минувшини і непереможного мирного майбуття.

Широковідомий чоловічий ритуальний військовий танець “Аркан” мав на меті перед військовими виступами перевірити на міцність і витривалість чоловіків. Його танцювали, перед військовими виступами, замкнутим колом або півколом із бартками в руках, хто не витримував і розривав руки, того проганяли з кола. У цьому танці зброя постає, як з'єднувальний елемент військового гурту. Менш відомим є гуцульський танець “Кругляк”. Його виконували також чоловіки із бартками, які викладали колом, у вигляді сонця. Цей танець мав сприяти доброму медозбору при освячені пасіки. У цьому ритуалі бартка є частинкою сонця і захищає добробут господарів. Первісні танці несли в собі стихійний вияв почуттів та емоцій, а при виконанні обрядових – збереглося найбільше архаїчних атрибутів, і для Гуцульщини це зброя у танці.

Рушниці, пістолі, порохівниці-перехресниці є ритуально невід'ємним елементом в ансамблі гуцульського костюма. Сильний композиційний акцент брали на себе порохівниці. Саме кубок і ріжок, котрі були необхідними для користування кременевими замками, надягали навхрест через ліве і праве плече так, що перехрестя ремінців було якраз по центру грудної клітки. Пізніше, коли вживали вже капсульні замки і потрібна була лише одна порохівниця, через друге плече надягали тобівку з кулями та патронами, тобто також не порушився принцип перехрестя на грудях.

Роль вогнепальної зброї у контексті ансамблю гуцульського одягу заслуговує на свою мистецьку оцінку, котру часто більшість наших дослідників оминають. Тим же дослідникам можемо дорікнути, розглядаючи місце і значення зброї в інтер'єрі. Хоча за розвідками В. Шухевича, стрільби побачимо переважно над ліжком [21, с. 126], що навіть логічно, з одного боку, це символічний захист сімейного ложа, з іншого – функціонально, весь час “під рукою”, а вночі “над головою”. Часом рушниця висіла і на одвірку [21, с. 268]. Та пістолі займали центральне місце у хаті – попід іконами на східній стіні, посеред берегових в'язок кукурудзи та часнику. Можемо припустити, що така близькість до ікон пояснювалася саме салютно-святковим призначенням пістолів, та ймовірно і те, що спрацьовував звичай гуцула: усе, що має найкращого, “відразу” показати.

Єдиної технологічної школи з виготовлення зброї у Карпатах не було до ХХ століття. Свої “кухонні таємниці” майстри передавали лише у родинний спадок або майстрам-односельчанам. А це означає, що майстер робив усе сам. Для виготовлення окремих художніх виробів з кольорових металів долучалася вся сім'я. Техніка роботи і знаряддя праці, за допомогою яких виготовляли гуцульську зброю у ХІХ столітті порівняно з європейськими зразками є значно простішою. Але за браком технологічних можливостей народні майстри виявляють свою кмітливість у спрощенні конструкцій, зберігаючи при цьому функціональну якість предмета.

Аналізуючи рушниці-кріси, пістолі та порохівниці, можемо говорити про те, що в кожному предметі простежується синтез багатьох ремесел та матеріалів. Порівняно з крісами, пістолі зберігають аналогічну основну схему, але новим декоруючим матеріалом, що виступає в синтезі цієї групи, є бісер, котрим інкрустують руків'я. У порохівницях-ріжках основою виступає оленьчий ріг, котрий часто доповнюють металеві деталі у формі декоративних цвяшків. А в порохівницях-кубках основою, зазвичай, є дерево, для його декорування та інкрустації вже немає обмежень у виборі матеріалу. Майстри доповнюють звичний перелік ще й вставками з кістки, баранячого рогу.

Зброярська справа завжди була близькою до мистецтва ювелірного – використовувались одні і ті ж технічні прийоми та способи художнього оздоблення металу (куття, лиття, карбування, різьба та інші), що ґрунтувались на загальних властивостях матеріалу. Через це не випадково європейські майстри-ювеліри, окрім виготовлення дорогоцінних прикрас зі золота та срібла, часто займалися ще оздобленням зброї. А особливо на Гуцульщині ми не зустрінемо майстрів, які б займалися винятково виготовленням чи оздобленням зброї. Зокрема, деякі села (Соколівка, Яворів, Річка, Криворівня, Брустурів, Довгопілля) були одночасно мосяжними центрами і центрами впорядження зброї.

Для створення холодної сокироподібної зброї, виготовлення древка не вимагало великої вмілості і кожний майстер робив його самостійно. Проте виробництво вогнепальної зброї диктувало чимало умов та знань. Усі дерев'яні частини обов'язково мали бути точно “припасовані” до металевих, будь-яке розходження у кілька міліметрів загрожувало не тільки невдалим пострілом, а й могло створити небезпеку для стрільця. Також важливе значення мають розміри та форма ложа. Загалом гуцульські зброярі у процесі виготовлення дерев'яних частин демонстрували глибокі знання конструкції, дотримання архаїчної форми та високу майстерність.

Гуцульська вогнепальна зброя наділена певними конструктивними особливостями, які подібні до гнотових аркебуз ХV–ХVІ століть. Зокрема, особливістю конструкції

крісів є малий кут відхилення на лінії згину прикладу кріса відносно ствола, глибоко вибрана щока прикладу по боковому відхиленні та гостра п'ята прикладу і короткий носок. Ці особливості гуцульських лож вказують на глибокий вплив давніх зразків вогнепальної зброї, на знання конструктивних нюансів, що покращували прицільність зброї та компенсували відносно малий кут нахилу прикладу. Окрім того, обираючи форму аркебузного прикладу для крісів, гуцули керувалися місцевими традиціями, не наслідували тогочасні тенденції, що було поширеним у більших та менших містах до кінця XIX століття. Новаторством прикладів гуцульських крісів стала поява накладної шухлядки-сховку з правого боку прикладу.

Особливістю гуцульських пістолів є їх нефункціональний шомпол, котрому надавали виняткової декоративності. Гуцульські руків'я пістолів мали дуже різні розміри і виготовляли їх, як і кріси, антропометричними й унікальними, залежно від уподобань замовника чи майстра. Дослідження художньо оздобленої вогнепальної зброї ускладнюється через те, що окремі складові виготовляли у різний час, як от дуло, замок, приклад (руків'я). Цим і пояснюється приблизне датування кожного окремого екземпляра. Артистично поєднуючи шкіру, метал, ріг та дерево, народні майстри підтримували давні традиції обробки різних матеріалів та створювали свою стилістику в оздобі. Декоративне поєднання твердих та м'яких матеріалів демонструє оригінальне, вдале поєднання різних матеріалів як у зброї, так і в порохівницях та інших аксесуарах гуцульського зброярства.

Формотворення гуцульської зброї було обумовлене чотирма основними умовами. По-перше, технічними вимогами до холодної та вогнепальної зброї (пропорції, осі відхилення, тогочасними конструктивними елементами). По-друге, властивостями матеріалу (дерево, метал, шкіра, ріг), його пластичними та технічними характеристиками (гнучкість, вага, легкоплавкість, м'якість, легкість в обробці). По-третє, дотримання архаїчної форми навіть за наявності досконаліших аналогів та розвитку технології, зокрема, у типах форм прикладів, форм голівок (навершя) келефів, передачею у спадок фірмаків. І по-четверте, особисті уподобання народного майстра. Загалом, формотворчі засоби у гуцульському зброярстві набувають унікальності з огляду на взаємодію різних видів кустарної діяльності та художньої творчості.

Декор у гуцульській зброї поділявся на той, що підпорядковувався формі (регулярний) та вільний (нерегулярний). Серед регулярного декору трапляється стрічковий, сітчастий, медальйонний. Для майстра-зброяра при декоруванні важливим була конструкція предмета і тип зброї: ніж, сокирка чи вогнепальна зброя – вони передусім окреслювали його по контуру основи конструкції.

Народні майстри використовували традиційно прості орнаментальні мотиви для декорування конструктивно складних предметів зброї. На центральних частинах композиційних полів зброї часто розміщували орнаментальні розети та солярні знаки, дерева-вазони, хрестоподібні мотиви, яким надавали глибокого ритуального змісту. Припускаємо, що поєднання солярного знака зі зубчастими рядами, яке часто застосовують, це стилізовані зображення людей у замкненому орнаментальному полі. Воно може символізувати колективне полювання на конкретній території у певний час, який міг би вимірюватися за рухом сонця.

Мистецькою цінністю у крісах є декорування їх прикладів та новий декоративно-конструктивний елемент у формі гнізда-сховку, використання якого могло бути двояке – як магазин під кулі [21, с. 257], що збільшувало вагу прикладу, і водночас

краще збалансовувало кріс, або як сховок під магічні амулети, для ритуальних дійств [21, с. 262]. А про салютне (ритуальне) призначення пістолів може свідчити той факт, що майстри для них вже не використовують залізних нарізних стволів, а відливають їх самі з бронзи чи латуні – матеріалу, що значно урізноманітнює можливість декорування, з одного боку, та конкретно знижує всі інженерно-конструктивні характеристики – з іншого. Підтвердженням вищесказаного є виняткова декоративність окремих конструктивних деталей, наприклад шомполу, що мав би слугувати для зачищення ствола.

Техніка роботи і знаряддя праці, за допомогою яких виготовляли гуцульську зброю другої половини XIX століття, порівняно з європейськими зразками є значно простішими. Але, за браком технологічних можливостей, народні майстри виявляють свою кмітливість у спрощенні конструкцій, зберігаючи при цьому функціональну якість предмета. Один і той же тип зброї і навіть окремих елементів декору, часто трактується за допомогою різних технологій найрізноманітніше. Існування таких суперечностей спонукало нас до вивчення специфіки різних видів зброї, перш за все з позиції аналізу реалізованих в їх будові засобів і прийомів втілення декоративного образу. Це пояснює природу образного мислення та генезу декоративних форм, але не означає, що при класифікації не враховано композиційні чинники. Та конструктивні принципи організації в цьому аспекті розкриваються більш вагомим і точно, значною мірою як основа народної творчості, виражені самотністю кожного окремого предмету.

Характерною рисою декорування холодної та вогнепальної зброї гуцулів є збереження в орнаментальних композиціях мотивів язичницьких образів, в яких частково відображено вірування народу. Стилістика гуцульського зброярства, враховує індивідуальний почерк кожного майстра, відображає етнічні традиції народу та його духовний потенціал, техніко-технологічну специфіку ремесла і загальні риси художнього стилю історичного періоду.

З кінця XIX століття на Гуцульщині зброя, що завжди була супутнім елементом у традиційному побуті та одязі, поступово перетворилася зі знаряддя для полювання у декоративні предмети-сувеніри, на яких місцеві майстри-мосяжники мали можливість додатково заробити. Безумовно, що окремі екземпляри декорованої гуцульської зброї є творами декоративно-ужиткового мистецтва, а її кращі зразки були зібрані в музейні колекції ще на початку XX століття. Значна кількість таких творів до сьогодні не була атрибутована, лише поодинокі зразки введені в науковий обіг.

Зброярство як синтезуюче явище в декоративно-ужитковому мистецтві Гуцульщини виражається у поєднанні наступних ремісничих галузей: різьбярства, сніцарства, мосяжництва, слюсарства, обробки шкіри та кістки й інших видів народного промислу. Їх формотворчий та декоративний потенціал гармонійно переплітаються у гуцульській зброї.

Список використаної літератури

1. *Бандрівський М.* Сварожі лики : ареол.-реліг. нариси з історії Західної України / М. Бандрівський. – Львів : Логос, 1992. – 102 с.
2. *Вагилевич И.* Гуцулы, карпатские горцы / Иван Вагилевич // Сын Отечества. – 1842. – С.1–31.

3. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Яков Головацкий // Думи и думки. – 1870. – Ч. I. – С. 685–712.
4. Гошко Ю. Населення Українських Карпат XV–XVIII ст. : заселення, міграції, побут / Юрій Гошко ; АН УРСР, Державний музей етнографії та художнього промислу. – Київ : Наукова думка, 1976. – 203, [2] с.
5. Дядюх-Богатько Н. Наше зброярство як мистецьке явище / Наталія Дядюх-Богатько // Артанія. – К., 1999. – № 5. – С. 60–61.
6. Дядюх-Богатько Н. Художні особливості зброї як складова образної та обрядової системи Гуцульщини / Наталія Дядюх-Богатько // Історія релігії в Україні: наук. щорічник / Інститут релігієзнавства. – Львів : Логос, 2008. – Книга I. – С. 56–64.
7. Жолтовський П. Художнє литво на західних землях України в XVII–XIX ст. / Павло Жолтовський. – К. : АН УРСР, 1959. – 158 с.
8. Королева Э. Ранняя форма танца / Эльфрида Королева. – Кишинев : Штиинца, 1977. – 224 с.
9. Крип'якевич І. З історії Гуцульщини / Іван Крип'якевич // Літературно-науковий вісник. – 1923. – Т. 80. – Кн. 7. – С. 238–244.
10. Курилло Т. Збройництво на Лемковской Руси в XVII–XVIII веках. Істор. Замітки / Теофіл Курилло. – Перемишль : Тов. ім. о. Остапа Нижанковського при українсько-католицькій свято-ніколаївській церкві, 1924. – 45 с.
11. Черемшина М. Вибрані твори / Марко Черемшина. – Ужгород : Книжково-журнальне видавництво, 1952. – 359, [3] с., іл.
12. Подульський Ю. Гуцульщина / Юліан Подульський. – Перемишль : [б. в.], 1938. – 38 с.
13. Селівачов М. Українська народна орнаментика XIX–XX ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія) [Рукопис] : Дис. ... доктора мистец. : 17.00.06. “Декоративне і прикладне мистецтво” / М. Р. Селівачов; НАН України, Ін-т мист-ва, фольклор. та етнології ім. М. Т. Рильського. – К, 1996. – 423 с.
14. Система фізично-духовного вдосконалення “Аркан” / [за ред. Ю. Ситника, І. Шипайла]. – Львів, 1997. – 56 с.
15. Січинський В. Чужинці про Україну / Володимир Січинський. – Львів : Світ, 1991. – 96 с.
16. Соломченко О. Гуцульське народне мистецтво / Олексій Григорович Соломченко. – К. : Мистецтво, – 1959. – 60 с.
17. Станкевич М. Українське художнє дерево / Михайло Станкевич. НАН України, Ін-т народознавства. – Львів : [б. в.], 2002. – 479 с.
18. Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат др. пол. XIX–XX ст. / Любов Михайлівна Суха. – К. : АН УРСР, 1959. – 104 с., іл.
19. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства / Юрій Фігурний. Науково-дослідний ін-т українознавства. – К. : Стило, 2004 – 307 с.
20. Франко І. Лук'ян Кобилиця. Епізод з історії Гуцульщини / Іван Франко // ЗНТШ. – Львів, 1902. – Т. 49. – С. 1–48.
21. Шухевич В. Гуцульщина / Володимир Шухевич ; [перед. слово Дм. Вагаманюка ; вступ. ст. П. Арсенича]. – Верховина : Гуцульщина, 1997. – 350 с.
22. Korzeniowski J. O Huculach, z jez. rosyjskiego przetozyl Dr. Czarnik / Józef Korzeniowski. – Lwów : Seyfarth i Czajkowski, 1899. – 28 s.
23. Pol W. Obrazy z życia i z natury / Wincenty Pol. – Kraków : Naklad Tow przyj ośw., 1869. – Т. I. – 223 s.

24. *Wincenz S.* Na wysokiej Połoninie: obrazy, dumy i gawędy z wierchowiny huculskiej : (w wyborze dokonany przez autora) / Stanislaw Wincenz. – Londyn : Veritas, 1956. – 156 s.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013
Прийнята до друку 27.05.2013

GUN MAKING IN HUTSULIA AS PART OF DECORATIVE ART

Natalia DYADYUH-BOHATKO

*Department book graphics and design of printed materials,
Ukrainian Academy of Printing,
17/ 60, Pidvalna, Lviv, Ukraine
tel.: 067-673-75-00, e-mail: dnatalka@yandex.ru*

The art decoration of the gutschul weapons is part of Ukrainian decorative art. In the thesis historical and cultural aspects of its development have been investigated. Art peculiarities of art decoration have been considered. The decoration and ritual use of weapons in the context of Hutsul regions traditional culture has been presented.

Key words: gutschul weapons, arms manufacturing, art decoration, shaping, artistic expression, ornament.

ОРУЖЕЙНИЧЕСТВО НА ГУЦУЛЬЩИНЕ КАК ЧАСТЬ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Наталья ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

*Кафедра книжной графики и дизайна печатной продукции,
Українська академія печатки,
г. Львов, ул. Подвальня, 17/60
тел.: 067-673-75-00, e-mail: dnatalka@yandex.ru*

Искусство декорирования оружия на Гуцульщине является составной частью украинского декоративно-прикладного искусства. Исследованы исторические и культурные аспекты ее развития. Рассмотрены художественные особенности искусства декорирования. Уделяется внимание декоративном и ритуальном использованию оружия в контексте традиционной культуры Гуцульщины.

Ключевые слова: гуцульское оружие, изготовление оружия, искусство декорирования, формообразование, художественные особенности, орнамент.

ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК: 792.091.5.011.071.2(477.86-25)“1930”

НОВАТОРСЬКА ВИСТАВА “МИНА МАЗАЙЛО” МИКОЛИ КУЛІША НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ ІМ. ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА У СТАНІСЛАВОВІ (1930 рік, режисер Володимир Блавацький)

Роман ЛАВРЕНТІЙ

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (032) 239-42-99, e-mail: lawromen@yahoo.com*

Уперше цілісно досліджено історію постановки комедії “Мина Мазайло” (1930) на західноукраїнській сцені в експериментальній постановці – послідовника Леся Курбаса – режисера-реформатора Володимира Блавацького. Проаналізовано особливості режисерського трактування, акторські роботи та рецепцію глядачів, суспільний резонанс, викликаний прем’єрою.

Ключові слова: західноукраїнський театр 30-х років ХХ століття, новаторські сценічні техніки, національний етос, Театр імені Івана Тобілевича, режисер В. Блавацький, “умовно-реалістичний театр”, експресіонізм, сатирично-політична комедія.

Притчево піднесена драматургія одного із провідних письменників українського “розстріляного відродження” Миколи Куліша (1892–1937) до сьогодні залишається актуальним, затребуваним, можливо, ще до кінця нерозкритим самотнім явищем. Надзвичайно широка палітра режисерських інтерпретацій ще за життя письменника, пізніше відкриття літературознавців, теоретиків та практиків сцени і кіно свідчать про невичерпність літературного генія М. Куліша [13; 15; 16; 17; 18; 19; 31; 57 та ін.].

Нашу увагу привертає сьогодні несправедливо забута чи радше свідомо замовчувана або подана в умовах комуністичної цензури у неправдивому світлі вистава “Мина Мазайло” – поза межами радянського простору – на сцені Українського народного театру імені Івана Тобілевича в Станіславові (нині – Івано-Франківськ). Коротко про прапрем’єру цієї комедії у Галичині 1930 року згадують сучасні дослідники: Ганна Веселовська [13, с. 261], Олена Боньковська (яка лаконічно, але влучно охарактеризувала виставу) [7, с. 47]. Цінним джерелом стають спогади самого режисера Володимира Блавацького, які видав український театрознавець у Канаді – Валеріян Ревуцький [4]. Спогади артистки Театру імені Івана Тобілевича Лесі Кривицької [27; 28; 29], науково-популярний нарис Леонтини Мельничук-Лучко “Тернистим шляхом” [44], як і підрозділ “Західноукраїнський театр на шляху до возз’єднання” авторства Ростислава Пилипчука у колективній

монографії “Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру” [50] – сьогодні потребують вдумливо-критичного перепрочитання, особливо тих місць, що стосуються – змушено заклеюваних у радянські часи – експериментальних постановок, серед них і комедії “Мина Мазайло” (1930 року, режисер В. Блавацький). Лише по-новому проаналізувавши театральний критичний дискурс міжвоєнної преси, можна зробити певні висновки про одну з перших новаторських режисерських робіт у західноукраїнському театрі.

Репрезентативний Український народний театр імені Івана Тобілевича серед багатьох українських театриків у Галичині міжвоєнного періоду відзначався високомистецькими акторськими роботами, зіграним ансамблем, професійною режисурою, якісним підбором і широким спектром репертуару (власне, “національно-виховного” характеру) та помірно новаторськими театральними пошуками [22; 36; 39; 47; 51].

Витоки цього колективу сягають початку ХХ століття, коли 12 лютого 1911 року в Станіславові було засноване Драматичне товариство “Народний театр імені Івана Тобілевича”. У різні роки з певними перервами при Товаристві діяли аматорські чи напівпрофесійні театральні колективи, переважно мандрівні – з тимчасовим осідком у Станіславові чи Коломиї (сучасні івано-франківські дослідники виділяють такі періоди в його історії: 1911–1914, 1918–1920, 1921–1927, 1927–1938 роки.) [47; 51]. Наприкінці 1920-х років завдяки фінансовій та стратегічній підтримці директора Українського Кооперативного Банку д-ра Костя Вишневецького Театр імені Івана Тобілевича пережив якісне організаційне перетворення з директорської антрепризи на товариство кооперативного типу, мистецьке керівництво віддано у руки досвідченого театального діяча української та польської опереткової сцени Ярослава Давидовича (1894–1956), до колективу запрошено низку професійних акторів, художника-декоратора.

Після відмови товариства “Українська бесіда” в 1924 році від опіки над своєю трупою край втратив репрезентативний національний театр, короткотривалі спроби трупи кооперативу “Український театр” у Львові за дирекцією Йосипа Стадника (1927–1929 роки) [38], “Просвітянського театру” під мистецьким керівництвом Петра Сороки (1928–1929 роки) [37] та інших колективів забезпечити “тяглість традиції” закінчилися поразкою. Тому Театр імені Івана Тобілевича у кінці 1920-х – на початку 1930-х років був єдиним українським театром у Галичині з гарантованою заробітною платнею, з постійним місцем осідку (більшість труп вели мандрівний спосіб існування), з можливістю вести налагоджену мистецьку працю, який міг собі дозволити тривалий репетиційний період та мати по кілька акторських складів на виставу.

Оскільки трупа імені Івана Тобілевича виконувала роль “правдивого громадянського театру”, була покликана утверджувати і репрезентувати високе національне мистецтво, то керівництво не задовольнилося розважальним оперетковим репертуаром Я. Давидовича й у лютому 1929 року запросило режисера-новатора Володимира Блавацького (справжнє прізвище – Трач, 1900–1953).

Представник “другої хвилі” великої театральної реформи, режисер, актор, перекладач В. Блавацький був захоплений ідеями та практикою Леся Курбаса щодо модернізації української сцени та мав поважний досвід роботи у театрах Василя Коссака, Йосипа Стадника, трупі товариства “Українська бесіда” під керівництвом Олександра Загарова, у харківському театрі “Березіль” під керівництвом Леся Курбаса та ін. Зокрема, у Театрі імені Івана Тобілевича він – як режисер та

мистецький керівник – одразу розпочав “непомітну”, але послідовну і наполегливу працю над вихованням нового актора, над прищепленням йому різних типів гри [5, ч. 112, 9 жовтня, с. 2], обережно експериментував зі сценічною стилістикою. Із вересня 1929 року в газеті “Новий час” регулярно почали з’являтися частини реферату В. Блавацького “Театр на Великій Україні” (виголошеного перед студентською громадою у Станіславові) [5], де йшлося про опорні поняття модерного театру, як-от: “театральну стилізацію та деталь”, “потребу жанрово-стилістичної визначеності спектаклю” тощо, а отже – В. Блавацький таким способом готував галицького глядача до сприйняття нової театральної естетики – “театралізованого театру”. Зокрема, естетичні знахідки режисера В. Блавацького (реформатора-експериментатора, міцно опертого на національному ґрунті, як влучно висловився пізніше авторитетний театральный критик, видатний письменник Григорій Лужницький (1903–1990), полягали у відкиданні побутових шаблонів виконання, натомість покладалося смислове навантаження на умовні засоби сценічної виразності, універсалізуючи проблематику твору, підносячи образи до рівня символу. Перша вистава, за словами самого митця, у якій він обережно, але послідовно використав умовні пластичні засоби, експерименти зі світлом – композиція “Розрита могила” (за поетичними творами Тараса Шевченка “Розрита могила” та “Суботів”, інсценізація В. Блавацького, 19 травня 1929 року) [4, с. 140]. Спершу вона навіть не йшла як самостійна вистава, а лише у межах святової програми до Шевченкових днів – як розлогий пролог перед оперою “Катерина” Миколи Аркаса [30]. Пізніше ще успішніше ці прийоми були використані у виставі “Маруся Богуславка” Михайла Старицького (1929 року). У розважально-комедійному репертуарі В. Блавацький також намагався запровадити нові форми виразності, позбутися випадковості та шаржування.

Популярність Українського народного театру імені Івана Тобілевича серед національної публіки та чужинців, творчі успіхи у себе в Станіславові та під час гастролей східною Галичиною принесли визнання і професійних організацій, зокрема колектив був узятий під опіку Кооперативу “Український театр” у Львові (ця організація попередньо утримувала Український театр у Львові під керівництвом Йосипа Стадника 1927–1929 років, що працював у залі Музичного інституту імені М. Лисенка (тепер – приміщення Львівського державного музичного училища імені Станіслава Людкевича на площі Шашкевича, 5). Завдяки економічній стабільності, постійним мистецьким пошукам і чіткій репертуарній політиці та певному позитивному дискурсу Театру імені Івана Тобілевича у польській, єврейській, українській періодиці до колективу поступово переходили провідні актори з інших українських театрів, посилюючи трупу і формуючи міцний ансамбль (зокрема, у творчому складі були: артистки Ганна Совачева, Ганна Істоміна, Леся Кривицька, Олена Голіцинська, Долинська, Олена Ленська, Наталія Костів (пізніше – Сарамга), актори Федір Базилевич, Березюк, Леонід Боровик, Іван Даньчак, Дублянський, Остап Хичій, диригент театру – Богдан Сарамга та ін.[11]).

І все ж перші гастролі Українського народного театру імені Івана Тобілевича (під мистецьким проводом В. Блавацького та оновленою тричленною дирекцією К. Вишневецького, професора Д. Баса та М. Кушніра [21]) у Львові – в грудні 1929 року – були витримані у межах психологічно-побутового театру (звичайно, крім легких комедій та оперет).

Критика дуже обережно підійшла до нового українського театру, проте позитивно відзначила високий мистецький рівень постановок режисера В. Блавацького, старанні, і технічно, і чуттєво досконалі акторські роботи, сміливе світлове і декораційне оформлення сцени першорядного художника, випускника Санкт-Петербурзької академії мистецтв Леоніда Боровика (1891–1942). Головна увага глядача все ж була сфокусована на серйозному репертуарі, як більш вагомому показникові творчого потенціалу театру. І він гідно витримав цей іспит. Зокрема, найбільше позитивних відгуків отримала – показана двічі – по-експресіоністичному гостра реалістична трагедія польського драматурга Кароля Губерта Ростворовського “Несподіванка” – за “ряд моментів о високім мистецькім і психологічнім наставленню” [58]. Лаконічна сценографія Л. Боровика посилювала акцент на гранично виразних акторських роботах. З приводу цієї вистави, як згадував пізніше сам В. Блавацький, звучали навіть міркування, що український театр поставив її краще, ніж це було зроблено у репрезентативному польському Великому міському театрі у Львові [4, с. 143].

Здобувши успіх у вибагливого львівського глядача, Театр імені Івана Тобілевича зі ще більшим ентузіазмом продовжував розширювати жанрово-стильовий діапазон свого репертуару. Мистецький керівник В. Блавацький послідовно втілював намічену реформу, а саме: подолати дистанцію “від реалістично-побутового репертуару до найновішого модерного напрямку театрального мистецтва (експресіонізм) так, щоби при кінці сезону могли поставити перші кроки до конструктивізму” [11]. Щоправда, втілене на сцені дещо пізніше режисерське бачення “конструктивізму” більш споріднене із “формізмом” – популярним у міжвоєнній Польщі мистецьким рухом (1917–1922 роки), який намагався створити новітнє національне мистецтво шляхом експериментального поєднання авангардних європейських сценічних практик із рідною традицією. Та й взагалі присутність елементів та прийомів з естетики конструктивізму в західноукраїнському театрі заслуговує на окреме дослідження.

Показово, що, коли театр опановував естетику експресіонізму, в його репертуарі виринула сповнена трагікомедійним світовідчуттям, дискусійна драматургія М. Куліша. Адже й сучасні дослідники відзначають яскраві елементи експресіоністичної естетики у творчій манері драматурга, зокрема у його тяжінні до протиставлення не конкретних героїв, а суспільних тенденцій, модифікації трагедійного і гротескного [24; 25; 55; 56]. Зокрема, літературознавець Мирослава Кореневич підсумувала: “Болісно узагальненим видінням світу, більшою схильністю до ідей, аніж до характерів, М. Куліш зближується з експресіонізмом, водночас виводячи на сцені такі національні типи і побут, до якого експресіонізм прийти не міг” [24, с. 79].

Із творчістю драматурга В. Блавацький був знайомий ще з часів роботи у “Березолі” (1927–1928 роки), зокрема, виконував роль Кума у курбасівському “Народному Малахіїві”. Варто наголосити, що сезон 1927–1928 років, та й увесь Харківський період цього мистецького колективу (як влучно окреслила його Неллі Корнієнко – “філософський театр” [26]) пройшов “під знаком М. Куліша”. Драматург стимулював Л. Курбаса творити синтетичний авторський театр, стимулював свободу і широту художнього висловлювання, а зокрема вистава ““Народний Малахій” (прем’єра 31 березня 1928 року) починає відлік принципово іншої доби “Березоля”, українського театру. Суспільній реакції, яку збудив цей сценічний твір, не може дорівнятися жодна інша за всю новітню (і не лише) історію національного театру” [18, с. 350–351].

Саме у Харкові познайомився В. Блавацький із надзвичайно широкою виражальною палітрою модерної та авангардної театральної естетики [4, с. 128–136, 5 та ін.]. Безперечно, його зацікавили сценічний експресіонізм та конструктивізм, методики “театру соціальної маски”, “психологічного гротеску” й інші яскраві практики “Березоля”. Актор та режисер інтелектуального типу В. Блавацький захоплювався вмінням “березильців” чутливо й негайно реагувати на суспільні запити, свідомо узагальнювати та загострювати певні культурно-політичні явища, парадоксально поєднуючи реальні й карикатурні образи, подавати на сцені актуалізований амбівалентний образ дійсності. Зрештою, пізніше – у сезоні 1928–1929 років – у ключі “психологічного гротеску” був вирішений у “Березолі” й образ Мина Мазайла (у виконанні Йосипа Гірняка) [6]. Щоправда, ні репетицій, ні прем’єри цієї вистави В. Блавацький уже не бачив, бо повернувся до Галичини і саме в цей час намагався по-своєму втілити ідеї Л. Курбаса на західноукраїнському ґрунті.

Окрім того, В. Блавацький високо цінував уміння М. Куліша тонко і влучно подавати мистецький зріз суспільно-політичного життя, вважав його одним із найталановитіших драматургів. Прочитавши комедію “Мина Мазайло” в альманасі “Літературний ярмарок” [32], режисер сприйняв її з ентузіазмом та побачив у ній вдячний матеріал для накладання своєї естетичної моделі “умовно-реалістичного” театру (витворюваного під потужним впливом Л. Курбаса). Перед прем’єрою В. Блавацький у пресі пояснював, “що театр імені Тобілевича перший раз приноворює в цій п’єсі нові формальні засоби акторської гри та сценічного оформлення...” [3].

Інструментальний термін В. Блавацького – “умовно-реалістичний” – потребує ширшого пояснення: у це поняття, яке зазнавало певних змін упродовж всього творчого шляху режисера, вкладається його бачення антинатуралістичного, “поетичного театру”, який, проте, містить певні елементи театру психологічного. (Одразу пригадаємо собі, що таке поняття наявне і в Гната Юри, і в Леся Курбаса та інших режисерів нової хвилі, подібні спроби поєднати різні типи театральної естетики паралельно відбуваються у багатьох європейських театрах, серед них – і французькі театри об’єднання “Картель чотирьох”).

В ідейному плані Театр імені Івана Тобілевича побачив у “Мині Мазайлі” не міщанську комедію, як дехто поверхово її зрозумів, а сатиричний твір про боротьбу двох культур, ключ до прочитання політично-культурних відносин: українсько-російських – у Радянському Союзі, українсько-польських – у II Речі Посполитій... Тобто у мистецькому фокусі постановки опинилося саме те, що і є квінтесенцією Кулішевої комедії – “ідеологічний аспект боротьби за становлення національної самосвідомості” [26, с. 320] (як сформулювала Н. Корнієнко). В. Блавацький відзначав: “...У нас не так гостро акцентовані будуть соціальні і класові моменти п’єси і (не викривляючи ні суті, ні тексту) положимо акцент на стихійному, спонтанічному відродженні нації...” [3].

Символічне звучання п’єси театр спробував підсилити до всеукраїнського масштабу – непобутовими сценічними засобами. Режисер заповідав повну відмову від традиційних декорацій. “Сценічні постаті, – зазначав перед прем’єрою В. Блавацький, – мусять бути зарисовані гостро, яскравими чертами, вони повинні бути не життєво-льоґічні, а театралізовано-правдиві” [3]. Герої вистави – це характерні типи, соціально-національні маски, і цікаві не їхні особисті переживання, “а цікава нам та маса, яка за ними криється” [3].

Відповідно до концепції постановки на перший план вийшли іронічно трактовані та все ж позитивні Мокій та Уля, як репрезентанти нового покоління, як ті, з кого зродиться “Новий Українець” – “людина діла і сталевого характеру, а не сліз і безнадійного, жалісливого сантіменту” [3]. А загальний настрій вистави сам В. Блавацький пізніше окреслив, як “постава в умовно-реалістичному пляні т[ак] зв[аної] “іронічної гротески” [4, с. 144].

І без того критично гостре звучання комедії режисер вирішив “підсилити”, вилучивши при постановці останню частину з п’єси, де всі дізнаються про звільнення з роботи Мина Мазайла “за систематичний і зловмисний опір українізації”. Унаслідок такого втручання в авторський текст у виставі фінальною стала сцена тріумфу антиукраїнських сил, радості з приводу зміни малоросійського прізвища Мазайло на “більш милозвучне” Мазенін, де позірно перемагає пристосуванство та русотяпство. Це порушило внутрішню логіку комедії – з одного боку, а з іншого – утворилася відкрита структура, ніби “три крапки” вкінці, “алегорична, сильно до публіки промовляюча сцена” [12]. Вочевидь, режисер побоювся давати позитивний образ радянської влади (яка карає за опір українізації) вороже налаштованому західноукраїнському глядачеві, та й польська влада навіть за найменшої підозри у симпатіях до СРСР могла заборонити діяльність театру. Не можна відкидати й версію про бажання В. Блавацького зіграти на політичній кон’юнктурі (зокрема, Г. Лужницький обурювався: “Бо “Мину Мазайла” виставлено зі строго політичною тенденцією і очікувано... мистецької рецензії!!” [33]).

Прем’єра комедії “Мина Мазайло” в Українському народному театрі імені Івана Тобілевича відбулася в Станіславові 22 квітня 1930 року¹ – майже через рік після прем’єри у “Березолі” (18 квітня 1929 року). Львівський глядач побачив її лише наприкінці наступного року – 20 листопада 1931 року у приміщенні Ремісничої палати при Стрілецькій площі, на той час відомій як зал Українського театру ревію “Цвіркун” [20; 53; 54] (нині – приміщення Львівського обласного театру ляльок, пл. Данила Галицького). Анонс гастролей у газеті “Діло” інтригуюче повідомляв: “Вперше побачимо на нашій сцені дві п’єси, що мали великий успіх в театрі “Березіль” у Харкові і на інших сценах Радянського Союзу, а саме: “Мина Мазайло” Миколи Куліша та “Пургу” Щеглова” [54]. (Вдруге комедія була показана у Львові 5 грудня 1931 року [2; 23; 59]. Такий “розрив” між прем’єрою та її презентацією у Львові був зумовлений тривалою відсутністю в театрі самого В. Блавацького; коли він повернувся, виставу відновили).

Традиційний для “тобілевичівців” творчий тандем режисера і художника (В. Блавацький – Л. Боровик) цього разу обмежився кількома точними штрихами, поступившись місцем підкреслено яскравим акторським роботам, давши їм можливість максимально показати себе у новій “гротесковій” естетиці [43]. Загальний стиль вистави, – як підкреслював авторитетний літературознавець, письменник, журналіст і театральний критик Михайло Рудницький (1889–1975), – “гоголівський” сарказм [43].

“Декоратор (п[ан] Боровик) залишив давнє викликування ілюзії природної правди, зате впроваджує глядача у дрібноміщанське середовище переяскравлюванням і перебільшуванням деяких характеристичних атрибутів цього завмираючого світу” [12], – писав рецензент у газеті “Рада”. Вочевидь, у цій короткій характеристиці

¹ Григір Лужницький помилково називав 1929 рік [35].

йшлося про яскраву рису “почерку” сценографа Театру імені Івана Тобілевича – схильність до гротескного оформлення, підкреслення “влади речей” – шляхом зміни пропорцій у системі: “людина – річ побуту”. Задекларований В. Блавацьким антинатуралізм у сценографії справджувався лише частково – в акцентованих деталях. Проте М. Рудницький відзначав, що “декорації п[ана] Боровика мали в собі потрібний шарж” [43].

Перемишльський рецензент під псевдонімом Мирон, побачивши виставу значно пізніше – під час гастролей Театру імені Івана Тобілевича у лютому 1932 року, дуже високо оцінив репертуарну афішу та виконавсько-постановочний потенціал трупи, а зокрема про прем’єру захоплено писав: “Цілком відмінною комедією оформленням і структурою є комедія-сатира Миколи Куліша “Мина Мазайло”. Вона сама по собі сильна у висказі, за яким чувається перо великого драматурга. Найцікавішим для нас, поминаючи політичну закрутку, є артистичне оформлення і режисерська постановка п[ана] Блавацького. Це гротескове відзеркалення сучасного радянського побуту. [...] Перед нами цілий ряд маріонеток, які гротесковою формою подають нам ярок типів – для зрозуміння і для точнішого зафіксування в сприйманні глядача – підчеркваних режисерською рукою у відповідних уставлюваннях (мізансценах. – Р. Л.). Постановка п[ана] Блавацького в цій сатирі – це подих новітнього театру, який втікає від натуралізму і реалізму, як новітнє малярство і скульптурне мистецтво у своїх нових напрямках від натуралістичного фотографування природи” [46, с. 4].

А кореспондент польської газети “Ziemia Stanisławowska” (“Станіславівська земля”), підписаний криптонімом (em), одразу по прем’єрі відзначав як позитив: “У самій інтерпретації п’єси зроблено значний прорив завдяки відкиненню дотеперішніх натуралістичних форм” [60]. Це було виражено і в декорації, і в типізації, а особливо – у способі сценічного існування актора: “Сценічні постаті з гострими і рубаними лініями – може, навіть життєво не логічні – у своєму реальному трактуванні не є метою, а засобом для досягнення запланованого ефекту. Ця мета – сильне, спонтанне відчуття ідеї п’єси” [60]. Кореспондент львівської газети “Рада” під криптонімом “В. О.” схвально відгукувався: “П[ан] Блавацький, виставляючи “Мину Мазайла”, піднявся монументальної праці і – вийшов переможцем. Всі опрацьовані ним постаті були виразисті, хоч не разили” [12].

Відповідальну заголовну роль у характерному ключі виконував сам В. Блавацький, представивши “урядниче дрібноміщанство, що силою давніх навиків – мимо змінених обставин – русотяпствує” [12] (інший виконавець ролі Богдан Паздрій також творив “знаменитий карикатурний тип” [43]), доньку Мазайла Рину – провідна актриса театру героїчного амплуа Леся Кривицька, спокусницю/спокушену Улю – інженю Олена Ленська. Вони глядачів “безпосередньо впровадили [...] у міщанське середовище, з його дрібничковістю та вузьким світоглядом” [12].

Особливо здивувала публіку завжди емоційна, життєво правдива, професіонал у традиційному репертуарі (свого часу грала на одній сцені із Миколою Садовським) Л. Кривицька. “П[ані] Кривицька, – писала захоплено критика, – зуміла без бунту свого індивідуального підходу до ролі, який набула вона у старій школі, піддатися режисерській палочці й наломилася до гротесково-стеатралізованої постановки і ні одним рухом не вийшла зі своєї чисто технічно обробленої ролі, а навпаки віддала покладеного на неї типа – бездоганно” [46, с. 4]. Та й сам режисер В. Блавацький пізніше згадував, що ця роль нелегко далася артистці: “Скільки сліз вилила Леся Кривицька на шляху до своєї яркої, стихійно-міщанської Ріни...” [4, с. 145]. У своїх –

написаних уже в радянський час – спогадах артистка змушено таврувала “гідкі модерністські, формалістичні перекручення режисера Блавацького”: “Признаюся, що “ефект” від нашої вистави був дійсно великий: передова громадськість зустріла її з обуренням. У п’єсі Куліша і так досить помітні буржуазно-націоналістичні впливи, а при постановці її ідейні вади підкреслювались ще більше” [29, с. 121]. З перспективи сьогодення цитата свідчить сама за себе: неозброєним оком видно ідеологічну фальш і традиційні для риторики того часу напади на “модернізм”, “формалізм”, “буржуазно-націоналістичні впливи”. Однак важко не помітити симптоматичний факт: у першому виданні книжки в 1958 році не було цієї цитати [28, с. 68]! Вочевидь, через сім років автор літературного запису Боемунд Кордіані змушений був “допомогти згадати” артистці нові факти...

Задіювана переважно у ролях “наївних”, відома тим, що “чарує вона публику своєю простотою й невимушеністю” [40], О. Ленська також “не зразу стала ніжною, ліричною Улею у міщанській призмі...” [4, с. 145]. І все ж артистка знайшла певні пристосування, щоб не впасти у мелодраматизм. Журналіст львівського жіночого журналу “Нова хата” писав, що Уля – одна із найкращих ролей О. Ленської [40]. Натомість згаданий вище “Мирон” нейтрально констатував: “П[ані] Ленська, якій приходилося вести діяльогові сценки з п[ані] Кривіцькою і п[аном] Блавацьким (цього разу в ролі Мокія. – *Р. Л.*), вив’язувалася напрочуд добре, без порушення цілого режисерського задуму” [46, с. 4]. Зрештою, як підсумував М. Рудницький, “...п[ані] Кривіцька та Ленська творили чудову пару темпераментних щебетух” [43].

Представник нової української радянської молоді Мокій Мазайло у виконанні Федора Базилевича – це був тип “людини, до сентиментальності залюбленої у свою ідею, та доволі сильної і готової перевести її в життя у завзятті й боротьбі” [12]. Другий виконавець ролі актор інтелектуального типу Володимир Королик у процесі підготовки також “завзято ломив всі перешкоди, які ставили йому притаманні акторські навикі, і врешті загрвав Мокія в бажаному режисером образі” [4, с. 145]. Найменш комічним в образі Мокія поставав третій виконавець – сам В. Блавацький. Коли рецензент із тижневика “Неділя” загально характеризував акторський стиль роботи В. Блавацького як “...глибоко передуманий і висококультурний, що проникає у найдавші скритки душі своїх постатей” [48], то М. Рудницький на сторінках “Діла” відверто іронізував, що “студент-українізатор міг бути смішнішим” [43].

Однозначно позитивними були відгуки стосовно гри Ганни Совачевої, яка створила прекрасний тип “хитрої, всіми засобами воюючої зі всім неросійським, міщанки” [12], “клясичний тип московської тітки” [43]. З глибокою повагою – до вміння цієї старшої артистки відчувати задум постановника, поступатися амбіціями, незважаючи на поважний акторський досвід і власну режисерську практику, – В. Блавацький значно пізніше писав: “...І Совачева, тільки дякуючи впертій і розумній праці над собою, створила розкішний, сочистий образ Тьоті Моті” [4, с. 145].

Образ її ідеологічного антипода – “нежиттєздатного романтичного дядька Тараса” [12] – успішно створив Л. Боровик. Критика про нього писала: “...Милий своєю ширістю і пряmodушністю у своїх таких же ролях” [48]. Дещо інакше його роль і в процесі підготовки, і вже на сцені бачив режисер: “Пригадую, з якими труднощами боровся Боровик, заки його зусилля викристалізувалися в рельєфну, єхидно-лукаву та все ж симпатичну постать Дядька Тараса” [4, с. 144]. Однак його російський акцент (Л. Боровик народився у Баку (нині – столиця Азейбарджанської Республіки), навчався і довгий час працював у російськомовному середовищі) все ж

не давав йому органічно існувати в “підкреслено українській” ролі. З цього приводу критик М. Рудницький холодно зауважував: “... Український дядько [міг бути] більше “українізований” [43]. Введений пізніше другий виконавець цієї ролі – досвідчений (актор театру товариства “Руська (від 1916 року – Українська) бесіда”, партнер Леся Курбаса у “Тернопільських театральних вечорах”) Микола Бенцаль дуже тонко зміг передати український характер персонажа, звісно, у заданому режисером іронічному ключі. “Дядько Тарас п[ана] Бенцяля і Мина Мазайло – Мазенін п[ана] Паздрія не завели (не підвели. – Р. Л.) режисера, – писав критик, – те ж саме Баронова Козино п[ані] Короликової” [46, с. 4]. (Учительку “правильних произношень” Баронову-Козино грала також і Ніна Блавацька (пізніше – Лужницька). М. Рудницький документував: “... П[ані] Короликова – старорежимний [тип] російської дами. Навіть дрібніші ролі були зовсім вдатні” [43]. (Роль Лили Мазайлихи почергово виконували артистки Анастазівська та Єлизавета Радванська).

Цікавий підсумок зробив вже згаданий анонімний рецензент польської газети “Ziemia Stanisławowska” (“Станіславівська земля”): “Цілком зрозуміло, що цей реалістичний спосіб трактування режисури з одночасним відкиданням дотеперішніх сценічних і декораційних форм, може викликати незадоволення консервативної частини публіки і може здатися ризикованим починанням” [60]. (Потребує уточнення в цитаті термін “реалістична режисура”: вочевидь, тут автор розумів реалізм лише на ідейному рівні – як метод критики соціально-культурного устрою, звернення режисера до типізованих образів, ідей, за якими стоять маси).

Щодо ризику нерозуміння чи навіть різкого несприйняття вистави припущення було цілком слушне. Тільки виникли конфлікти радше на ідейному ґрунті.

По-перше, це сприйняття більшою частиною публіки самої п’єси М. Куліша – через сюжетну подібність – як ще одної версії добре відомої комедії “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого, копії, менш зрозумілої західноукраїнському глядачеві через новий культурно-мовний бар’єр: розрізнені “картини світу”, нові радянські звороти та ідіоми (наприклад, ЗАГС) [43].

Значну роль відігравала і поширена – небезпідставна – фобія серед громадянства перед усім радянським. І тому у відгуках критики, зокрема на виставу “Мина Мазайло”, переважали політичні оцінки літературної основи, критика асоціативного поля навколо неї та міжпартійні суперечки, аналіз самої постановки – відходив на другий план.

Театри, які зверталися до радянської драматургії, ризикували бути збойкованими публікою чи запідозреними польською владою у радянській пропаганді. Театр імені Івана Тобілевича на той час мав у репертуарі дві сучасні радянські п’єси: “Пурга” російського драматурга Дмитра Щеглова та “Мина Мазайло” Миколи Куліша. Реалістично-психологічне рішення першої вистави та “згладження” режисером політично гострих кутів п’єси захищало театр від політичної критики, незвичний, “умовно-реалістичний” план другої та “відкритий фінал” – провокував її. М. Рудницький намагався запобігти цьому, обурено пишучи: “Чуємо приватні голоси, здебільша людей, що навіть не бачили п’єси М. Куліша, що “Мина Мазайло” – більшовицька агітка. Манія реагувати на літературні твори тільки одним політичним нервом – доказ великої культурної незрілості одиниці та громадянства” [42].

По-друге, це соціально-політичне, національно розмежоване суспільство краю, життя за принципом взаємонепомічання, існування кількох культурно-національних взаємовиключних матриць і пошук кожною громадою “свого” героя. Навіть у межах

одного народу – підсилене напруженими міжвоєнними обставинами – процвітало політично-культурне маніхейство, пристрасть вішати ярлики і втискати все у звичні стереотипні рамки. Кожна група виставляла театрові вимогу – показати позитивного “саме її” героя, а в уже показаних виставах – намагалася відшукати вигідні звучання.

Серед поглядів на виставу “Мина Мазайло” у Театрі імені Івана Тобілевича прозвучали якнайрізноманітніші “за” і “проти”. Загалом позитивно реагував центристський тижневик “Неділя” (орган Українського національно-демократичного об’єднання (УНДО): “А далі “Мина Мазайло”, в якій бачимо, хай що у від’ємному світлі, докладно змальовано сучасну дійсність нашого суспільного і національного життя на Радянській Україні” [48].

Рецензент із прорадянського журналу “Вікна” у додатку “Жива сцена” Михайло Вовк (1902–1962) під псевдонімом М. Босяк обурювався: “Та ця “курбасівська” геніальність “умовно-реалістичної” сценічної постановки “Мини Мазайла” – це ще нічого, бо від цього пан Блавацький і театральний діяч, але звідки в нього взявся помисл такого використання радянської п’єси для протирадянської акції?” [9]. Критикуючи “формалістичний план” вистави і “викривлення ідеї твору”, журналіст зневажливо, із сарказмом називав В. Блавацького “галицьким Курбасом”, а Л. Боровика – “галицьким Петрицьким”...

Пізніше – після показу вистави у Львові – в журналі “Вікна” далі в’їдливо, але на цей раз коротко, під “красномовним” заголовком ““Мина Мазайло” у фашистівській сорочці” коментували постановку: “Між іншим поставлено “Мину Мазайла” М. Куліша у такій переробці, що п’єса могла вдоволити найбільш запеклих ворогів СРСР. Це зайвий доказ на те, що фашизм не цурається найбільш фальшивницьких метод, щоб оплюгавити країну робітників і селян” [45]. У справедливому обуренні лівих рецензентів вчувається не лише “вірність радянській ідеї”, але й трагічне нерозуміння тих радикальних змін у Радянському Союзі, тої репресивної сталінської машини, яка саме у цей час набирала обертів. А в’їдливе іронічне порівняння В. Блавацького із Л. Курбасом та Л. Боровика із А. Петрицьким нині звучить радше як комплімент.

Зрозуміло, що саме ці “масні” інвективи пізніше рясно цитувалися у виданій в 1961 році книжці про західноукраїнське театральне життя “Тернистим шляхом” [44, с. 79–80] та у колективній монографії 1970 року “Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру” (підрозділ “Західноукраїнський театр на шляху до возз’єднання”) [50, с. 155]. З перспективи сьогодення авторів Л. Мельничук-Лучко (книжка) чи Р. Пилипчука (підрозділ) важко запідозрити у тенденційності, швидше можна розгледіти “езопову мову”, вміння сказати про справді видатне явище поміж рядків ритуального радянського пейоративу.

Зрештою, як влучно наголошують сучасні дослідники, текстові М. Куліша притаманна “складна багатогранність”, що створює “можливість різноманітних і навіть протилежних трактувань його образів” [13, с. 256]. А режисерське бачення В. Блавацького порушило внутрішню логіку п’єси, ускладнило її розуміння. Тому гострі зауваження звучали і з боку помірковано правих сил українства Галичини, зокрема, і стосовно головного героя Мокія, образ якого прочитувався по-різному. Апологет історіософського напрямку В. Липинського (зокрема у переконаннях щодо провідної ролі еліти в історичному процесі) Г. Лужницький вважав Мокія Мазайла недостатньо сильним героєм, щоб бути носієм і репрезентантом національних ідей: “А “комсомолец” Мазайло, натягнувши ліричні штанята, деклямує про зорі, та

коли батько перемилює собі прізвище на “Мазенін”, він, завернувши очима до неба, хапається за голову й тупо повторяє своє прізвище! Це, бачите, єдиний аргумент комсомольця! Гидота, їй-Богу!” [34].

На таку різку критику у наступному ж числі “Нового часу” з’явилася “відповідь”, підписана псевдонімом Альфа (вочевидь, сам В. Блавацький), у якій Г. Лужницького звинувачено в небажанні помічати формальні (естетичні) здобутки театру та актуальність розкритої теми: “Ми, Українці, дуже не любимо бачити або чути річей, які неприємно не дозволяють нам розкошуватися солодким, безділним самообманом. Ми дуже радо впевняємо себе, що все є якнайкраще, ховаємо голову в пір’я і віримо, що все гаразд. А на мою думку, слід часами почути і “ляскіт московського кнута”, бо він пригадає, що творча продуктивна праця, а не Deus ex machina, створить нам світлу майбутність” [1, с. 4]. Завершувалася “відповідь” витівкою на адресу радикально національних позицій критика: “Думаю, наше галицьке громадянство так сильно національно свідоме, що без небезпеки може вислухати річей, які не зовсім покриваються з його національною ідеологією. [...] Треба було не писати на політичні теми – мистецьких рецензій, а на мистецькі – політичних” [1, с. 5].

Проте Г. Лужницький і в другій статті настоював на своєму: “Що це є “Мина Мазайло”? Агітація? Сатира? Комедія? Фотографія? Тільки це останнє! І то робив її аматор, не мистець фотограф! Бо якщо б творив це мистець, то, збільшуючи риси поодиноких типів аж до пересади (кариатура, значить!), викликав би сміх, але й рівночасно затремтіло б у тому щось людське, може, прибите, може, приглушене, а може, навіть і співчуваюче. Адже ж і Дон Кіхот є людиною... А в “Мині Мазайлі” нема людей” [33]. Щоправда, прочитавши літературну основу, Г. Лужницький дещо змінив свою думку про комедію М. Куліша, – що опосередковано таки вказує на певну недосконалість переробки В. Блавацького (до речі, такий самий висновок, що “комедія невдатна”, а гра акторів добра, зробили й інші рецензенти, зокрема і журналіст, громадсько-політичний діяч, редактор газети “Діло” Василь Мудрий (1893–1966) [10]).

Ліва преса не виявила “єдиного фронту”. Журналісти “Живої сцени” – додатку до журналу “Вікна” – у Мокієві вбачали сценічне втілення нацистського “Übermensch”-а (“надлюдини”), роз’яснюючи термін В. Блавацького “новий українець” як фашист, а ідею вільної самостійної держави – як реконструкцію петлюрівської України [9]. (Зрештою, цієї “реконструкції” боялися і пронаціонально налаштовані галичани, добре пам’ятаючи сумнозвісний союз Симона Петлюри з поляками і відмову Української Народної Республіки від Галичини у розпал національно-визвольних змагань). Натомість ліва газета “Рада” про образ Мокія захоплено писала: “Це уособлення стихійного молодого радянського українства, що ради зближення українського зрусифікованого робітництва та дрібноміщанства до українського селянства, ради піднесення української культури – бореться зі всім і всіми, що спиняють як-небудь темп українізації” [12].

А рецензент “Альманаху лівого мистецтва”, – вочевидь, відомий своїми симпатіями до УСРР визначний політичний і культурний діяч, письменник, видавець Антін Крушельницький (1878–1937), – високо цінуючи мистецький потенціал Театру імені Івана Тобілевича, але не поділяючи його пронаціональної репертуарної лінії, в огляді західноукраїнського театрального життя сухо констатував: “Випосажений кращими акторськими силами, потішає сучасного українського сноба своїми

змаганнями до нових форм та рішається часом ставити навіть п'єси радянських авторів (*приспособані до тутешніх відносин*; підкреслення моє. – Р. Л.)” [8, с. 10].

Вочевидь, сьогодні всі ці та багато інших бачень існують паралельно, так би мовити, на правах постмодерної поліваріантної істини – для нас, для міжвоєнного періоду – однозначно ні. І все ж комедію з успіхом показували у багатьох містах і містечках східної Галичини, вона – очевидно, відчитана лише як політична сатира на радянський устрій – “дістала схвалення українського греко-католицького єпископа Григорія Хомишина та фінансову допомогу від Станіславівського магістрату” [52, с. 20], глядачі дивилися її охоче, хоч і виникали часом певні незрозуміння.

Уже згадуваний вище перемишльський журналіст проукраїнської політичної орієнтації у 1932 році влучно й остаточно пояснював часом неоднозначну реакцію публіки: “Для галицького глядача, який необізнаний з сучасним побутом на Україні, дещо нестравна ця сатира головню тому, що в особі дядька Тараса автор дав карикатуру “жовтоблакитного” українства. Радянський автор не міг інакше представити українського націоналізму, але по кількох літах таки показалося, що стихійне українство промовляє з цієї п'єси до глядача, й її на Радянщині заборонили. Незорієнтований відразу глядач всю свою увагу спрямовує на відірвані слова. Тим-то дається виправдати реагування публіки на деякі вискази Мокія чи дядька Тараса, незапримічення в той час перлин сатири, підчеркуючи своє таке чи сяке політичне відношення до поодинокі відірваних слів” [46, с. 4].

Продовжуючи по-театрознавчому професійно аналізувати режисерський почерк В. Блавацького, – щоправда, уже на прикладі наступної вистави “Трішниця на острові Паго-Паго” (“Седі” Вільяма Сомерсетта Моєма і Джона Колтона), – рецензент влучно підмітив: “Режисер, шукаючи нового вислову в театральному мистецтві, – театралізує її (постановку. – Р. Л.), підчеркуючи сильніші місця в п'єсі, в монольогах поодинокіх дієвих осіб відповідним устаткуванням (мізансценуванням. – Р. Л.). Як об'єктів кіноапарату для схоплення важливого моменту, підсуваючись під актора, побільшенням підчеркує його мімічну гру, щоб облекшити глядачеві сприймання, так режисер висуває дієву особу на середину сцени і заставляє її стоячи говорити монольоґ у той час, як інші сидять, або ставить її на підвищенні. Засоби ці ненормальні, але настільки злагоджені, що не вражають невиробленого глядача. Однак ця постановка вже є куди сміливішим кроком вперед на шляху творчих змагань за нове театральне мистецтво, ніж постановка сатири «Мина Мазайло»” [46, с. 4].

Показово, що В. Блавацький не зупинявся на досягнутому, у кожній наступній роботі розширюючи спектр сценічних виражальних засобів, знаково також і те, що вже у цих ранніх експериментальних виставах режисер віднаходив елементи тієї умовної мистецької мови, яку значно пізніше дослідники окреслили як “монументальний театр”² [14].

Визнаючи безперечний естетичний успіх режисерської та акторських робіт, сьогодні також важливо не довести чи спростувати усталену думку, що М. Куліша не сприйняли у Галичині 1930-х років, а зрозуміти, як корелював текст зі свідомістю західноукраїнського глядача, як цьому сприяла постановка “тобілевичівців”, як

² Сучасна дослідниця Ірина Волицька окреслила режисерський стиль Володимира Блавацького як автономний український варіант “монументального театру” (у його польській транскрипції, панівного, зокрема, у сценічній практиці режисера Леона Шіллера), щоправда, перші його прояви вона вбачала лише у театрі “Заграда” 1933–1938 років.

відбувалося відкриття і розуміння глибинних сенсів, закладених у комедії “Мина Мазайло”.

У 1942 році в рецензії на постановку “Мини Мазайла”, яку підготував учень Леся Курбаса Й. Гірняк в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі, кореспондент газети “Львівські вісті” письменник Михайло Островецький (1897–1979) згадував: “Більше, як десять років тому у Львові йшла ця комедія в театрі імені Івана Тобілевича в режисурі Вол[одимира] Блавацького. І був це час, коли прийшло отямлення від тієї політики московської “українізації”. Проте: мало було тоді таких, щоб так розуміли цю комедію, як її сьогодні всі розуміють” [49]. Та й сам Г. Лужницький тоді визнавав: “Та обличчя цього чільного нашого драматурга щойно тепер можемо відслонити (відкрити. – Р. Л.), щойно тепер, коли по 2-літній большевицькій окупації ми стали йому ближчі й рідніші, а вслід за цим його твори більш зрозумілі” [35]. А вже у 1950-х роках, – з перспективи часу називаючи найкращі вистави Театру імені Івана Тобілевича, – Г. Лужницький першою згадував постановку “Мина Мазайло” [41, с. 28].

Отже, осмислення комедії “Мина Мазайло” та її сценічної версії від “тобілевичівців” таки відбулося, текст (хай і в модифікованій В. Блавацьким версії) “спрацював” і на початку 1930-х років, й особливо пізніше – після розгрому “Березоля”, після “знайомства” західноукраїнських глядачів із радянською владою... Як влучно підсумувала сучасна дослідниця історії українського театру Олена Боньковська, “прем’єра стала явищем, засвідчила, що в національному театральному просторі діяв оригінальний, зіграний і цілеспрямований колектив” [7, с. 47].

Список використаної літератури

1. *Альфа*. [Володимир Блавацький?] Ще про “Мину Мазайла” / *Альфа* // *Новий час*. – Львів, 1931. – Ч. 134. – 2 грудня. – С. 4–5.
2. Анонс гастролей // *Новий час*. – Львів, 1931. – Ч. 134. – 2 грудня. – С. 6.
3. *Блавацький В.* “Мина Мазайло”. (Перед прем’єрою п’єси Миколи Куліша в Театрі імені Тобілевича в Станиславові) / Володимир Блавацький // *Новий час*. – Львів, 1930. – Ч. 43. – 18 квітня. – С. 2.
4. *Блавацький В.* Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – К.; Харків; Нью-Йорк : Видавництво М. Коць, 1995. – С. 93–178.
5. *Блавацький В.* Театр на Великій Україні / Володимир Блавацький // *Новий час*. – Львів, 1929. – Ч. 104–113. – 20 вересня–11 жовтня.
6. *Бойко Т.* Від “соціальної маски” до психологічного гротеску: виконавська практика Йосипа Гірняка (1922–1933) / Тетяна Бойко // *Курбасівські читання*. – К., 2006. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 206–220.
7. *Боньковська О.* Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / Олена Боньковська // *Студії мистецтвознавчі*. – Ч. 4 (20). Театр. Музика. Кіно. – К., 2007. – С. 35–52.
8. *Босий А.* [Антін Крушельницький?] Сучасня західноукраїнського театру / Антін Босий // *Альманах лівого мистецтва*. – Львів, 1931. – Ч. I. – С. 9–11.
9. *Босяк М.* [Михайло Вовк] “Мина Мазайло” Куліша на службі західноукраїнського фашизму / М. Босяк // *Вікна*. – Львів, 1930. – Кн. 7–8 (липень–серпень). – С. 14–15. – (“Жива сцена” : [додаток до “Вікон”]; ч. 3).

10. В. М. [Василь Мудрий] Український театр львівської кооперативи “Український Театр”: “Мина Мазайло”, комедія в 4 діях Куліша / В. М. // Діло. – Львів, 1931. – 6 серпня. – Ч. 174. – С. 6. – (3 театру).

11. В. О. [Федь Федорців?] Відкриття зимового сезону в “Українським народнім театрі” імені Тобілевича в Станиславові / В. О. // Новий час. – Львів, 1929. – Ч. 106. – 25 вересня. – С. 2.

12. В. О. [Федь Федорців?] “Мина Мазайло”, ком[едія] в 4 діях М. Куліша – з репертуару харківського театру “Березіль” – на сцені театру імені Тобілевича в Станиславові (дня 22.4. ц[ього] р[оку]) / В. О. // Рада. – Львів, 1930. – Ч. 19. – 11 травня. – С. 3.

13. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / Г. Веселовська. – К., 2004.

14. Волицька І. “Монументальний театр” Володимира Блавацького / Ірина Волицька // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXVII. – Праці Театрознавчої комісії. – Львів : НТШ, 1999. – С. 246–258.

15. Гринишина М. Ідеологічний прецедент “Народного Малахія” Миколи Куліша – Леся Курбаса / Марина Гринишина // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Вип. 2. – С. 43–48.

16. Гринишина М. “Романтичний реалізм” Миколи Куліша в драматургії і на кону українського театру 1930-х рр. // Гринишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / Марина Гринишина. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 5–57.

17. Гринишина М. Тріумф і трагедія “Патетичної сонати” Миколи Куліша / Марина Гринишина // Мистецтвознавство України. – 2004. – Вип. 4. – С. 160–165.

18. Єрмакова Н. Березільська культура. Історія, досвід / Наталія Єрмакова. – К. : Фенікс, 2012. – С. 350–502.

19. Єрмакова Н. Феноменологія “Народного Малахія” М. Куліша – Л. Курбаса / Наталія Єрмакова // Вісник Львівського університету. – Львів, 2007. – С. 21–43. – (Серія мистецтвознавство; вип. 7).

20. З нашого життя. У Львові побував театр імені Тобілевича // Неділя. – Львів, 1931. – 29 листопада. – Ч. 45. – С. 7. – (Події тижня).

21. З театру Тобілевича // Новий час. – Львів, 1929. – 1 липня. – Ч. 72. – С. 8. – (Наше життя в Станиславові)

22. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів / Романна Затварська. – Коломия, 1997.

23. Кооператив “Український Театр” у Львові // Мета. – Львів, 1931. – Ч. 39. – 6 грудня. – С. 7. – (Хроніка).

24. Кореневич М. Експресіонізм у Миколи Куліша – джерела? / М. Кореневич // Слово і час. – 1998. – № 11 (листопад). – С. 77–79.

25. Кореневич М. Маска справжня й уявна (гротесковість драматургії Миколи Куліша) / М. Кореневич // Слово і час. – 2000. – № 11 (листопад). – С. 32–37.

26. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – К. : Факт, 1998. – С. 271–432.

27. Кривицька Л. На службі народного театру / Л. Кривицька. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1954.

28. Кривицька Л. Повесть про моє життя. Спогади артистки / Л. Кривицька. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

29. *Кривицька Л.* Повість про моє життя. Спогади артистки / Леся Кривицька ; літературний запис Б. Кордіані. – К. : Мистецтво, 1965.

30. Крісло 32. Дві прем'єри в театрі Тобілевича / Крісло 32 // Новий час. – Львів, 1929. – 17 червня. – Ч. 67. – С. 8. – (Життя краю).

31. *Кузякіна Н. Б.* П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія / Н. Б. Кузякіна. – К. : Радянський письменник, 1970.

32. *Куліш М.* “Мина Мазайло” / М. Куліш // Літературний ярмарок : альманах-місячник. – Харків : ДВУ, 1929. – Травень. – Книга шоста. – С. 7–97.

33. *Л. [Григор Лужницький]* “Мина Мазайло” й ми. У відповіді п. Альфі / Л. // Новий час. – Львів, 1931. – 7 грудня. – Ч. 136. – С. 5.

34. *Л. [Григор Лужницький]* “Мина Мазайло”, комедія на 4 дії М. Куліша / Л. // Новий час. – Львів, 1931. – 25 листопада. – Ч. 131. – С. 6.

35. *Л. Н. [Григор Лужницький]* Микола Куліш. Напередодні вистави комедії М. Куліша “Мина Мазайло” у Львові / Л. Н. // Львівські вісті. – Львів, 1942. – 7 травня. – Ч. 99. – С. 3.

36. *Лаврентій Р.* Мазепинська тематика західноукраїнських театрів 20–30-х років ХХ століття: “Мотря” і “Батурина” за однойменними повістями Богдана Лепкого / Роман Лаврентій // Іван Мазепа і мазепинці. Історія та культура України останньої третини ХVII–початку ХVIII століть : науковий збірник / [ред. кол.: Я. Дашкевич, О. Купчинський, І. Скочиляс, А. Фелонюк; упоряд. І. Скочиляс]. – Львів : ІУАД; НТШ, 2011. – С. 220–233.

37. *Лаврентій Р.* “Просвітянський театр” під керівництвом Петра Сороки (1928–1929) / Роман Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств імені Шевченка. – 2012. – № 48 (осінь–зима). – С. 34–38.

38. *Лаврентій Р.* Театральна група кооперативу “Український театр” у Львові під дирекцією Йосипа Стадника 1927–1929 років / Роман Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств імені Шевченка. – 2012. – № 47 (весна–літо). – С. 32–36.

39. *Лаврентій Р.* Український народний театр імені Івана Тобілевича / Роман Лаврентій // Просценіум : театрознавчий журнал. – Львів, 2001. – № 1. – С. 67–73; 2002. – № 3(4). – С. 105–108.

40. *Лена Ленська* // Нова хата. – Львів, 1931. – Червень. – Ч. 6. – С. 9.

41. *Лужницький Г.* Український театр після визвольних змагань / Григор Лужницький // Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 – 1975 / [за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. I. – С. 9–90.

42. *м. р. [Михайло Рудницький]* Вистави українського театру у Львові / м. р. // Діло. – Львів, 1931. – 4 грудня. – Ч. 273. – С. 5. – (3 театру).

43. *м. р. [Михайло Рудницький]* Театр імені Тобілевича (Кооператива Український Театр у Львові): “Мина Мазайло”, комедія на 4 дії М. Куліша / м. р. // Діло. – Львів, 1931. – 25 листопада. – Ч. 265. – С. 5. – (3 театру).

44. *Мельничук-Лучко Л.* Тернистим шляхом. З історії західноукраїнського театру / Л. Т. Мельничук-Лучко. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1961.

45. “Мина Мазайло” у фашистівській сорочці // Вікна. – Львів, 1931. – Кн. 12 (грудень). – С. 37. – (Культурна хроніка).

46. *МИРОН.* Вистави “Українського Народного Театру імені Тобілевича” в Перемишлі / МИРОН // Український голос. – Перемишль, 1932. – 6 березня. – Ч. 8. – С. 3–5.

47. *Морозюк В.* Галицький театр імені Івана Тобілевича // Морозюк В. У світі мистецьких чар / В. Морозюк. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2003. – С. 6–34.
48. *М-ха.* Після гостини Українського театру імені Івана Тобілевича / М-ха // Неділя. – Львів, 1931. – 20 грудня. – Ч. 48. – С. 6.
49. *Острроверха М.* “Мина Мазайло” / М. Острроверха // Львівські вісті. – Львів, 1942. – 14 травня. – Ч. 105. – С. 3. – (З театру).
50. [Пилипчук Р. Я.] Західноукраїнський театр на шляху до возз’єднання / [Р. Я. Пилипчук] // Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 151–164.
51. *Полякова І.* Діяльність Українського народного театру імені Івана Тобілевича / І. Полякова, І. Дейчаківська // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ, 2004. – С. 51–63. – (Мистецтвознавство; вип. VI).
52. *Ревуцький В.* В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ; Харків; Нью-Йорк : Видавництво М. Коць, 1995.
53. Репертуар українського театру : [анонс гастролей] // Мета. – Львів, 1931. – 22 листопада. – Ч. 37. – С. 7.
54. Театр імені Тобілевича приїжджає до Львова // Діло. – Львів, 1931. – 15 листопада. – Ч. 258. – С. 4. – (Новинки).
55. *Хороб С.* Джерела і самоусвідомлення українського експресіонізму / Степан Хороб // На перехресті культур : збірник наукових праць на пошану Леоніда Рудницького з нагоди його 70-річчя. – Львів; Філадельфія, 2008. – С. 344–377.
56. *Хороб С.* Становлення експресіонізму в українській драмі / Степан Хороб // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 90–98. – (Філологія ; вип. IV).
57. *Чужинова І.* “Народний Малахій” Миколи Куліша на українській сцені (1987–2007 рр.) / І. Чужинова // Мистецтвознавство України. – Вип. 8. – К., 2007. – С. 167–181.
58. *Ш.* [Юрій Шкрумеляк?] З львівської української сцени / Ш. // Рада. – Львів, 1929. – 29 грудня. – Ч. 60. – С. 4. – (Новинки).
59. *Chwila.* – Lwów, 1931. – № 4561. – 5 XII. – S. 14.
60. *(em).* *Mina Mazajło* / (em) / [переклад з польської Р. Лаврентій] // *Ziemia Stanisławowska.* – Stanisławów, 1930. – N 126. – 11.V. – S. 4. – (Ze sceny).

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

**INNOVATIVE PLAY “MYNA MAZAILO” BY MYKOLA KULISH
ON THE STAGE OF UKRAINIAN NATIONAL THEATRE OF IVAN
TOBILEVYCH IN STANISLAV
(1930, stage-director Volodymyr Blavats’kiy)**

Roman LAVRENTII

*Department of theatre science and actor mastery,
Ivan Franko National University of L’viv,
18, Valova str., L’viv, Ukraine, 79000
tel.: (+38)032 239-42-99, e-mail: lawromen@yahoo.com*

The article provides a comprehensive analysis of the history of production of a comedy “Myna Mazailo” (1930) on the Western Ukrainian stage in the experimental staging by a Les’ Kurbas follower, innovatory stage-director Volodymyr Blavats’kiy. The peculiarities of the stage-director’s interpretation, actors’ work, audience reception, and publicity generated by the first performance were analyzed.

Key words: Western Ukrainian theatre of the 1930’s, innovative staging techniques, national ethos, the Theatre of Ivan Tobilevych, stage-director V. Blavats’kiy, “conditionally-realistic theatre”, expressionism, satirical-political comedy.

**НОВАТОРСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ “МИНА МАЗАЙЛО”
МИКОЛЫ КУЛИША НА СЦЕНЕ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ИВАНА ТОБИЛЕВИЧА В СТАНИСЛАВЕ
(1930 год, режиссер Владимир Блавацкий)**

Роман ЛАВРЕНТИЙ

*Кафедра театроведения и актерского мастерства,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000
тел.: (+38)032 239-42-99, e-mail: lawromen@yahoo.com*

Впервые целостно исследована история постановки комедии “Мина Мазайло” (1930) на западноукраинской сцене в экспериментальной постановке – последователя Леся Курбаса – режиссера-реформатора Владимира Блавацкого. Проанализированы особенности режиссерской трактовки, актерские работы и рецепция зрителей, общественный резонанс, вызванный премьерой.

Ключевые слова: западноукраинский театр 30-х годов XX века, новаторские сценические техники, национальный этос, Театр имени Ивана Тобилевича, режиссер В. Блавацкий, “условно-реалистичный театр”, экспрессионизм, сатирически-политическая комедия.

УДК: 792.091

**“СЛОВО ПРО ТЕАТРАЛЬНУ КРИТИКУ” ТЕОДОРА ВІНКЛЕРА –
НОВИЙ ДОКУМЕНТ ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА**

Уляна РОЙ

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,
Львівського національного університету імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: 0322 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

Для увиразнення естетично-критичних театральних поглядів Івана Франка.

Ключові слова: театр, мистецтво, публікація.

У театральні-критичному доробку Івана Франка, що налічує, зокрема, понад 80 статей та заміток, друкованих у щоденній польській газеті “Kurjer Lwowski” у 1887–1897 роках, поруч із рецензіями на вистави українського та польського театрів знаходимо і огляди преси. З 1889 до 1890 року І. Франко друкував у цій газеті огляд номерів двотижневого німецького журналу про мистецтво “Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen” (“Охоронець мистецтв: огляд усіх галузей прекрасного”) виходив у Дрездені з 1887 по 1919 роках. Публікації з питань мистецтва у цьому виданні цілком імпонували І. Франкові. Тому, використовуючи можливість, він ознайомив читачів польської газети зі статтями німецького часопису, коротко переказуючи або ж перекладаючи ті статті, що особливо йому подобалися. Дослідники наукової діяльності І. Франка використовують ці огляди, вказуючи на обізнаність його із тогочасними теоретичними спрямуваннями, проте перекладів оригінальних публікацій, на які він вказував, чи окремого дослідження, немає.

На початку кожного огляду номера журналу І. Франко висловлював своє захоплення цим часописом, називаючи його “прекрасним”, особливо під керівництвом видатного поета Фердинанда Авенаріуса (1956–1923): “Це один із небагатьох німецьких часописів, які є вільними від духу компанійщини і реклами [...] кожний номер є закінченою цілістю”, і далі: “Усім, хто цікавиться мистецтвом і хотів би виробити собі здоровий, вільний від однобічності і перебільшення смак, ми можемо з усією відповідальністю рекомендувати цей часопис” [2, т. 27, с. 278].

Також І. Франко зробив огляд публікацій, вміщених у “Kunstwart”, за період від жовтня 1889 до вересня 1890 року. Підбірка цього річника (тобто за дванадцять місяців: з четвертого кварталу 1889 по третій квартал 1890 року) зберігається і нині у фонді особистої бібліотеки Івана Франка (у Києві [1, т. 1, с. 280–281]) в Інституті літератури НАН України. В оглядах цього журналу І. Франко звернув увагу на статті про австрійську літературу, музику, а також і про театр: театральну практику, драматургію, театральних агентів та театральну критику.

У своїх оглядах І. Франко керувався принципом починати від “передової” до цікавої, на його думку, публікації. До головних статей номера потрапляли і статті про театр. Наприклад, стаття “Театр і Народна сцена у місті Вормс” Роберта Міша та Банса Берріга [7] щодо “питання реформи театру на зразок шекспірівської сцени” [2, т. 28, с. 44], до цікавих належить стаття “Зміна драматичного смаку в Німеччині” Альберта Дрезднера [3] та інші.

В огляді за 1889 рік у номері 21, І. Франко вважав “важливою для всієї театральної організації” статтю Георга Коберле “Театральні агенти” [5], і додав: “з якою ми знайомимо наших читачів у іншому місці”. Під іншим місцем І. Франко мав на увазі той самий номер 226 за 16.08.1889 року у газеті “Kurjer Lwowski”, де на іншій сторінці він подав у перекладі польською мовою, найцікавіші, на його думку, абзаци. У маленькій передмові він писав, що ця стаття “актуальна, хоч не так гостро, як у Німеччині” [4]. Ситуація з театральними агентами у Німеччині справді не дуже перегукувалася із ситуацією польських агентів, але І. Франко пропонував її львівським читачам думаючи, що, можливо, “з часом може активізуватися, враховуючи зріст і розвиток наших (тобто – польських і україномовних у Галичині. – У. Р.) театрів” [4]. Адже Г. Коберле писав: “театральні агенти формально володіють артистично-театральним ринком, і артистичний персонал залежить від їхніх маніпуляцій щодо найму на роботу. Це означає: артист-актор може з труднощами або взагалі не може дати собі раду, якщо не бажає платити високі проценти агентові, і крім того приймати їхні “милості” з усмішкою”.

В огляді за 1890 рік І. Франко відзначає статтю Теодора Вінклера [8] як цікаву, і також обіцяє її перекласти: “Цікава в №21 стаття Т. Вінклера про театральну критику, варто з нею познайомити і наших читачів, що ми постараємось зробити при першій же нагоді” [2, т. 28, с. 51]. На жаль, такої нагоди не було і переклад цієї статті не був зроблений, також і наступних оглядів цього журналу більше не знаходимо на сторінках польської газети, немає наступних річників і в особистій бібліотеці І. Франка.

Сьогодні вважаємо за потрібне подати повний переклад статті Т. Вінклера. Написана понад сто двадцять років тому, вона має зацікавити не лише істориків театральної критики, а й сучасних театральних критиків, оскільки її основні положення залишилися актуальними і для сьогодення. Окрім того, знайомство із цією публікацією німецького автора дає підстави ще більше увиразнити коло естетично-критичних поглядів І. Франка, для котрого ця стаття мала вартість. Потреба першого в Україні друку перекладу цієї статті вмотивована ще й тим, що доступ до змісту оригіналу “зупиняє” готичний шрифт журналу, яким сьогодні не всі дослідники володіють. Додамо до цього й брак оригінальних примірників цього часопису у Львові, а ймовірно – і в Україні (у Львівській національній науковій бібліотеці імені В. Стефаника НАН України є примірник річної підбірки цього журналу лише за 1914 рік).

На сьогодні про автора статті “Слово про театральну критику” Теодора Вінклера відомостей майже не маємо. Можна припустити, якщо це не випадковий збіг обставин, що це той Теодор Вінклер, про якого говорить Леонардо ді Лоренцо у своєму дослідженні з історії флейти [6]. За даними цього дослідника, Т. Вінклеру на час написання статті у 1889 році було 56 років і жив він у Веймарі. Був композитором, відомим флейтистом та видатним учителем, членом Королівської палати у Веймарі. Проте це питання авторства потребує ширшого дослідження із залученням австрійських джерел.

Список використаної літератури

1. Бібліотека Івана Франка. Науковий опис: у 4 т. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2010. – Т. 1. – С. 280–281.
2. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко – К., 1980.
3. *Dresdner A.* Die Wandlung des dramatischen Geschmacks / Albert Dresdner // Der Kunstwar, 1890. – № 10. – S. 145–148.
4. *I. F.* Mizerja teatralna / Iwan franko // Kurjer Lwowski, 1889. – № 226 – 16. VIII. – S. 1–2.
5. *Köberle G.* Die Theatre Agenten / Georg Köberle // Der Kunstwar, 1889. – № 21. – S. 321–323.
6. *Lorenzo L.* My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music // Leonardo de Lorenzo // The Citadel Press INS. – New York, 1951 / copyright, Texas, USA, 1992.
7. *Misch R.* / Das Wormser Spielhaus und die Volksbühne / Robert Misch, Banc Berrig // Der Kunstwar, 1890. – N 5. – S. 65–69.
8. *Winkler T.* Ein Wart der Theater kritik / Teodor Winkler // Der Kunstwar, 1890. – N 21. – S.324–325.

Додаток**ТЕОДОР ВІНКЛЕР****Слово про театральну критику**

(Переклад А. Вовчака)

Чи відповідає театральна критика дійсній потребі, а чи є лише плодом настрою і звички? Існує вона заради митця, театру чи публіки? Це питання, які можна часто почути і які порушують навіть освічені люди. Наскільки впевненою буде на них відповідь, настільки менше доведеться дивуватися з таких запитань, зважаючи на той спосіб, у який не раз орудують критикою, і часто несподівані та просто по-смішному суперечливі міркування.

Тому дозволимо собі тут бодай коротко викласти завдання театральної критики.

Чого хоче критика? За своїм походженням вона в жодному разі не є дитям моди, але природним результатом справи, і якщо справно виконує свої завдання, то однаково корисна як для актора і театру, так і для глядача.

Критик не сміє обмежуватися самим лише протоколюванням оплесків публіки та цензурними розправами про успіхи окремих акторів. Від читання, що пан А грав добре, пані В – досконало, панна С – прекрасно, а публіка просто шаленіла від захоплення – нікому не буде жодної користі, якщо критик не додасть сюди своїх власних міркувань, не підніме зальнозначущих мистецьких проблем і в такий спосіб поступово не викладе у своїх статтях власного естетичного розуміння, яке слугуватиме духовним імпульсом для читача.

Корисність справедливої та розумної критики заперечуватиме лише той актор чи оперний співак, який про призначення, труднощі і приховані сторони своєї професії не має жодного уявлення, а своє завдання сприймає цілком по-ремісницьки. У ту мить, коли артист ступає на публічну сцену, він сам викликає до життя публічне

обговорення. І саме драматичне мистецтво потребує критики більше, ніж будь-яке інше. Поет, художник, скульптор власними очима споглядають те, що вони сотворили, і до певної міри можуть самі себе оцінити, лише актор не бачить того, що йому вдається, він свідомий лише своїх прагнень, але межа поміж бажаним та здійсненим дуже легко може стати могилою для його адекватного пізнання.

“Я знаю одного такого артиста, який приваблює осіб моєї чи іншої статі лише однією рисою, що полягає у тому, як я вважаю, що він далекий від усякої пихатої уразливості, мистецтво у нього піднімається понад усе, він охоче вислуховує голосні і вільні відгуки на свою персону, і воліє іноді, щоб його оцінили радше несправедливо, аніж не оцінили взагалі. Хто не розуміє такого замилювання, в тому я дуже швидко розчаровуюся, і він не гідний, щоб його студіювати. Справжній віртуоз ніколи не повірить, що ми пізнали і сприйняли його досконалість, особливо коли ми ще й робимо довкола цього багато галасу, якщо не помітить, що ми також бачимо й відчуваємо його вади. Він про себе насміхається над будь-яким безмежним захопленням, а тішить його лише похвала того, хто, як він знає, матиме сміливість також його й осудити”. Так міркував Лессінг.

Критик, який публічно висловлює свою оцінку, є також лише голосом з публіки, його погляд – особистий. Але цей погляд повинен бути максимально об’єктивним. Він повинен ґрунтуватися на спеціальних знаннях та досвіді, на хорошому смаку та строгій сумлінності. Що на виставі вдалося добре, а що – погано, те бачать також й інші. Але критик повинен бачити більше. Він повинен з’ясувати часто приховані причини помилок, уміти розрізняти, що є справою поета, режисера, актора, технічного допоміжного персоналу, повинен знати, що істотне, а що неістотне, що досяжне, а що недосяжне, і таким чином бути спроможним поглибити оцінку публіки, яка часто формується лише за якимись поверхневими спостереженнями.

Це вимагає багаторічної ґрунтовної і самовідданої праці над цією справою, а не лише частого відвідування театру. А щодо останнього, то недостатньо ознайомитися лише з однією-двома невеликими сценами, потрібно йти на вишкіл у великі театри з великими митцями, щоб отримати уявлення про взірці і про те, чого можна досягнути. Далі потрібно, щоб рецензент був добре обізнаний зі специфікою драматичного мистецтва, його історією, його завданнями і засобами, за допомогою яких воно досягає своїх результатів, щоб він зокрема знав обставини в театрі, про який пише, і щоб він, незважаючи на місцеві смаки й модні уподобання, завжди був свідомий тієї непохитної ідеальної мети, до якої повинне прагнути мистецтво. Звісно, всього того, що теорія називає ідеалом, не так уже легко додержуватися, як це може видатися. До певної міри кожен з нас є рабом своїх обставин, пов’язаний певними межами. Бачити їх – вважаємо це також завданням розумного критика. Усе сказане тут про драму дійсне також і для опери. Будучи незалежним і неупередженим, критик повинен завжди служити справі, і ніколи – особі. З радістю визнавати успіх, талант за змогою підтримувати, порив підбадьорювати, хибне щиро скеровувати на правильний шлях.

Очевидні хиби він повинен нещадно викривати, псевдопоезію і псевдомистецтво рішуче відкидати. Але при всій такій суворості він ніколи не сміє ображати. Можна бути суворим, не будучи злосливим, можна служити правді беззастережно, але не безоглядно. Дописувачі, які за допомогою кпинів і натяків постійно намагаються зробити свої статті “пікантними”, пишуть зазвичай задля своїх приватних інтересів та особистої пихи, а не заради мистецтва, яке для них є лише засобом досягнення

мети. У таких роботах якогось міцного обґрунтування так само мало, як і в сердечних зізнаннях тих, хто основним своїм принципом обрав прискіпування і за допомогою постійних осудів та “розгромів” хоче створити враження глибокої обізнаності. Навпаки, головне завдання сумлінного критика – сприяти налагодженню взаєморозуміння та співпраці поміж митцями та публікою, що, звісно, не виключає того, що він відкидатиме усілякі недоречні претензії з боку публіки так само, як і неприйнятні вимоги і порушення з боку театру та його працівників.

Після сказаного вище ніхто не наслідиться недооцінювати всі труднощі становища театральної критики. Вона – найневдячніша галузь письменницької діяльності. Бо навіть якщо рецензент і натхненний найчистішими намірами, він щоразу переконуватиметься на власному досвіді, що задовольнити багатьох – важко, в догодити всім – неможливо взагалі. Часто він, обмежений часом і простором, може лише коротко натякнути там, де хотілося б детальнішого розбору, часто змушений звертатися до емоцій, де потрібно доказів. Сутність краси виявляється лише у відчутті сприйнятливої душі, тоді як тверезому, теоретично аналітичному розумові залишається замкнутий простір. Але й у багатьох моментах, у яких все вирішує тільки смак, драматичне мистецтво, як і будь-яке інше, володіє низкою міцних принципів, і з цими принципами повинні згодитися всі, хто розходить в думках про те чи інше окреме питання.

Іноді намагаються трактувати критику як якусь панівну силу. Так ніколи не буде, допоки існує громадська думка, допоки освічена публіка виявляє справжній інтерес до театру і розуміння всього, що з ним пов’язане. Тут критик перебуває під контролем публіки, і його вплив завжди реально пов’язаний з його діяльністю та порядністю. Публіка, яка зважає на висловлювання закостеніло продажного, безхарактерного чи бездарного критика, шкодить сама собі. Зрештою, про право і справедливість у критиці можна почути часто дивні думки. Дехто вважає лише таку критику сумлінною і розумною, яка максимально нещадними словами “сповідає” дирекцію й акторів. Він очікує, що все, що в останній виставі не відповідало його смакові (при цьому вирішальну роль тут часто відіграють особисті симпатії й антипатії) і кожен незначний недогляд будуть засуджені нещадно і з моральним обуренням.

Він забуває, як пригнічує саме старанного й здібного артиста оте постійне муштрування, зокрема у випадкових дрібницях, які ще й сталися не з його вини; він забуває, що актор, зрештою, і сам усвідомлює багато з того, що йому не вдається, і часто не потребує жодних вказівок. Нещадні напади в таких випадках лише заважають і руйнують, тоді як добре виважена догана у правильному місці й у грамотній формі розвиватиме й заохочуватиме. З розумінням увійти в становище митця – це ми вважаємо обов’язком кожного дописувача, котрий серйозно усвідомлює своє завдання.

Щодо власне успіхів театру, то справжню мету ми вбачаємо у добрій зіграності, в гармонійному поєднанні та взаємопроникненні кожного учасника, менше – у блискучих індивідуальних досягненнях. Але щоб досягнути цього, потрібен час та постійний персонал. Також і найнеймовірнішими зусиллями і при найвдалішому доборі співпрацівників неможливо упродовж кількох днів досягнути цілком ідеальної зіграності. Буде важко уникнути хибних спроб, допоки не буде визначено рівня індивідуальної обдарованості, кожного не буде поставлено на його місце, а все цілком непридатне не буде викоринене й заміщене.

Зокрема у цих пунктах критика багато грішить, і кому доводилося спостерігати поверхову, шаблонуву, часто цілком необґрунтовану, а то й відверто хибну манеру, у якій, на жаль, “рецензують” на сторінках більшості щоденної преси, той вже не зможе по-справжньому дорікнути представникам мистецтва, коли вони нічого не хочуть чути про таких “критиків”.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

**THEODOR WINKLER'S "ESSAY ON THEATRICAL CRITICISM"
IS A NEW DOCUMENT IN THE HISTORY OF EUROPEAN THEATRE
STUDIES' FORMATION**

Uliana ROY

*Department Studies and Acting,
Ivan Franko National University of L'viv,
18, Valova str., L'viv, Ukraine, 79000
tel.: 032 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

For the expressiveness of aesthetic and critical theatrical views of Ivan Franko.
Key words: theater, art, publication.

**“СЛОВО О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ” ТЕОДОРА ВИНКЛЕРА
– НОВЫЙ ДОКУМЕНТ В ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ**

Ульяна РОЙ

*Кафедра театроведения и актерского мастерства,
Львовского национального университета имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000
тел.: 032 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

Для виразительности естетично критических театральных взглядов Ивана Франко.

Ключевые слова: театр, искусство, публикация.

ХОРЕОЛОГІЯ

УДК: 792.8.035“19” Баланчін Дж.

НЕОКЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ: ГЕНЕЗА ТА ФОРМУВАННЯ ЙОГО ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У ТЕАТРІ ДЖОРДЖА БАЛАНЧІНА

Марина ПОГРЕБНЯК

*Кафедра хореографії,
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського 2, к. 106, Полтава, Україна, 36000
тел.: (+38)099-549-45-37, e-mail: llukimska@rambler.ru*

Досліджено генезу неокласичного танцю. Розкрито сутність ідеї танцсимфонії Ф. Лопухова. Виявлені і систематизовані естетико-стильові особливості неокласичного танцю у театрі Дж. Баланчіна.

Ключові слова: неокласицизм, неокласичний танець, безсюжетний балет, танцювальна симфонія.

Напевно ніколи за всю історію існування світове мистецтво не знало такої кількості різноманітних стилів і напрямів, як у ХХ століття й, особливо, в його першій половині. Пошук нових шляхів і засобів вираження художньої ідеї, переоцінка естетичних цінностей, яка, часом, доводила до заперечення споконвічних мистецьких канонів, стали ознаками епохи та стрімкою хвилею захопили всі види мистецтва, хореографічного у тому числі.

Творчий доробок балетмейстерів початку ХХ століття таких, як Михайло Фокін, Броніслава Ніжинська, Леонід Мясін, Джордж Баланчін, розкриває перед нами розмаїття проявів нестандартної, новаторської художньої думки, що докорінно змінила та збагатила театральний танець й визначила обличчя сучасного балету.

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, Т. Кохан, О. Левенков, Д. Бернадська, П. Білаш, О. Чепалов, Д. Шариков, М. Погребняк, О. Шабаліна) [2; 3; 6; 8; 11; 14; 15; 22; 24; 25; 26], можна зробити висновок, що поза межами існуючих розробок залишаються генеза неокласичного танцю, визначення і систематизація його естетико-стильових особливостей у театрі Дж. Баланчіна, що і є метою цієї статті.

Авторка виявила, що генеза неокласичного танцю пов'язана з ім'ям Дж. Баланчіна, який у пошуках власної моделі балетного театру зробив спробу віднайти новий рівень універсалізму класичного танцю, його нову дівість.

Кінець XIX століття і початок XX століття відзначився глибокою кризою західноєвропейської цивілізації та культури, яка осягнула всі її складові: економіку, державний устрій, філософію, мораль, мистецтво. Криза культури нового часу була пов'язана, насамперед, із руйнуванням основ раціоналістичного світогляду й появою ірраціоналізму; з такими громадськими явищами, як поява тоталітарних режимів, котрі поневолюють людину й суспільство, сприяючи процесу моральної деградації особистості, проголошення культу сили й насильства, як необхідної умови подолання кризових явищ, характерних для нового типу суспільства; панування у головних сферах культурного життя песимізму й недовіри до творчих можливостей людини, зневіри у перспективах розвитку цивілізації.

Як результат, складність та багатоплановість культури XX століття відображали різні уявлення про шляхи поновлення традиційної культури, різні аспекти естетичної думки. Але новації у мистецтві були історично закономірними, відповідали на реальні естетичні запитання, що ставило життя. Використання нових лексичних засобів, поновлення техніки мали втілити з достатньою впевненістю всю гостроту повсякденних потрясінь, притаманних цій добі. Старі норми відмирили. Виникали нові течії в мистецтвах.

На думку Р. Левенкова, у балетах Дж. Баланчіна неухильно проявлялися окремі фрагменти і загальні риси нового стильового напрямку в хореографії – неокласици, що символізував "...знов віднайдену балетним театром відкритість одне одному сучасності і класичного танцю" [11, с. 7–9].

Досліджено, що сходинкою до неокласичного танцю став неокласицизм Дж. Баланчіна, який блискуче розвинув експерименти Ф. Лопухова [22, с. 22]. Зупинимося на значенні поняття "неокласицизм".

Неокласицизм (франц. Neo – classicism) – узагальнена й досить умовна, коли не штучна, назва кількох різних мистецьких течій та напрямів другої половини XIX–першої половини XX століття [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 століття до н. е.) [11, 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.

Як було зазначено вище, особливе значення у формуванні естетико-стильових особливостей неокласичного танцю Дж. Баланчіна мали творчі експерименти одного з найвідоміших представників неокласицизму в хореографії Ф. Лопухова. Сутність їх полягала в тому, що хореограф намагався проникати у єство природи танцювального мистецтва, досліджував коріння й витоки прамови. У пошуках первородних зерен балетмейстер розділяв пластику на складові її елементи, безжалісно відкидав те, що здавалося йому нашаруванням, скептично розкривав основи і вже потім відтворював танець в оновленому вигляді. Відмова від готових прийомів, традиційних схем і структурних формул збагачували загальні уявлення про пластику, намічали проблеми, докладно розробляти які призначено було надалі.

На думку А. Соколова, до безперечних значних відкриттів Ф. Лопухова належить його ідея “танцювальної симфонії, як хореографічної інтерпретації симфонічних творів і нової форми спектаклю” [20, с. 163].

“Для мене є очевидним”, – заявив Ф. Лопухов у 1922-му році, – “що форма так званих балетів, що існують до сьогодні, де сам танець є така собі складова частина балету, не є межа, до якої дійшло хореографічне мистецтво” [21, с. 168–169].

Постановка Ф. Лопухова мала лабораторний характер, нагадувала експеримент, у якому перевіряють гіпотезу. Умови експерименту були жорсткими – відкидали сюжет; дію переводили у план узагальненої образності; декорації були визнані зайвими, костюми втратили статеві, професійні й подібні прикмети, просто повторюючи танцювальну уніформу для повсякденних уроків і репетицій. Ці естетичні принципи давали змогу відтворювати абстраговані форми.

За свідченням Ю. Слоніського, програма Ф. Лопухова, що носила гучну назву “Велич всесвіту”, на музику Четвертої симфонії Людвіга Ван Бетховена, “... у багатьох моментах лише дотично збігалася із змістом симфонії” [19, с. 32–33]. Якщо в книзі “Шляхи балетмейстера”, що вийшла в 1925-му році, Ф. Лопухов серйозно міркував про те, як він втілював у пластиці свою програму, то через 40 років з мудрістю і спокоєм хореограф писав: “Чим повніше мені вдавалося відтворити у пластиці музичні думки Бетховена, тим далі я відходив від теми «Величі всесвіту», що хвилювала мене” [20, с. 171]. Попри все, програма, яку вигадав Ф. Лопухов, з’явилася перехідною ланкою до безсюжетної хореографії й до узагальненої танцювальної образності в балетному спектаклі. Вона була більш узагальненою, ніж звичайне на ті часи сценарне лібрето для сюжетного спектаклю, та більш конкретизованою, ніж програма, яку могла допустити симфонічна музика.

Яким же чином Ф. Лопухов відтворив у пластиці радісну впевненість і повноту життя, настільки ясні в музиці Четвертої симфонії Людвіга Ван Бетховена? Повторюючи заклик Фокіна: “... кожному твору свої танцювальні форми” [12, с. 244–245], Ф. Лопухов хотів відштовхуватися від стрункої форми сонатного алєгро, аби відобразити сувору логіку життя та духовний світ людини, які, якими б різними гранями не відкривалися, все ж перебувають у виправданій самотності, розвиваються за певними внутрішніми законами, схильні до природної гармонії [20, с. 171].

На відмінну від хореографічних вистав у стилі “модерн” О. Горського, М. Фокіна, В. Ніжинського у дореволюційному балетному театрі Росії, це було повернення до естетики класично ясних форм, але теми й естетичні принципи академічного балету кінця XIX століття відроджувалися в нових історичних умовах оновленими та видозміненими – у стилістиці неокласицизму. На думку А. Соколова, у танцсимфонії Ф. Лопухова тенденції неокласицизму настільки виразні, що саме цю постановку “... варто визнати родоначальницею нового стильового напрямку у світовому балетному театрі” [21, с. 172]. Як відомо, балети Маріус Петіпа й Лев Іванова склалися із завершених номерів, хоча й об’єднаних наскрізною 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 підкреслювала їх самостійність. У танцсимфонії кордони номерів виявилися розмитими. Кожен танцювальний епізод ніби виникав з попереднього та плавно переростав у подальший. Пошуки нескінченної структури, необхідної для втілення мінливого пластичного матеріалу, почала А. Дункан. За нею пішли О. Горський, М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська та ін. Ф. Лопухов створив власний варіант

такої структури. Пластичні теми в танцсимфонії безперервно перетворювалися, ніби відображаючи поступальний хід розвитку. Принцип розвитку, важливий і для хореографів “модерна”, Ф. Лопухов трактував по-своєму. У танцсимфонії стверджувалася 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 перевтілювало стилістику симфонії на сучасний лад. Але це було все-таки ближче до суворої простоти та класичної “ясності” Людвіг ван Бетховена, ніж, наприклад, стилістика танцю “модерн”. Відстоюючи класичний танець, хореограф прагнув довести, що не всі можливості цього танцю вичерпані й розкриті.

На думку А. Соколова, кожна частина танцсимфонії Ф. Лопухова була цілісною за задумом, структурно завершеною, водночас не замикалася в собі, а містила перегукування з іншими частинами. При видимій замкнутості кожної частини та вичерпаності в ній тематичного розвитку перегукування забезпечували наскрізний рух від частини до частини, композиційну й тематичну єдність танцсимфонії. Отже танцсимфонії не була “закінченою мініатюрою”, танцювальним номером, який міг би існувати сам по собі, вилучений із постановки, в ізоляції від інших частин. Тому танцсимфонія Ф. Лопухова, як задумав її автор, протистояла дивертисменту, де один танцювальний номер можливо безболісно замінити іншими [20, с. 174–175]. Ф. Лопухов так і писав, формулюючи загальні естетичні особливості нового жанру, що “... танцсимфонія укладає в собі розвиток якої-небудь думки, яка поступово розкривається в її частинах” [13, с. 49].

У чіткій конструкції танцсимфонії порядок частин не був байдужий балетмейстеру. В міру розгортання музичного матеріалу, розгорталась і пластика. Створивши пластичну тему, що відповідає, на його переконання, музичній, хореограф трансформував її, розвивав, дрібнив, зіштовхував з іншою пластичною темою, суворо узгоджував зі змінами в розвитку музики. Символіка й придумана Ф. Лопуховим програмність виявлялися все-таки другорядними, поступаючись місцем головному – самому процесу пластичної інтерпретації музики. Ф. Лопухов прагнув представити танець як безперервний процес створювання одних форм і руйнування інших, перехід від простих танцювальних фраз до складніших. Цей процес розвивався відповідно до внутрішньої логіки танцю. Направляла його музика.

У своїх експериментальних пошуках Ф. Лопухов пройшов захоплення акробатикою, гротеском, застосовував у балеті слова та спів. За наявності різних форм, головним для Ф. Лопухова залишався класичний танець. Але балетмейстер вводив ці елементи трансформованими, такими, що відрізняються від канонічних. Наприклад, голова була повернена не так, як вимагало “*epaulement*”; п’ята опорної ноги не торкалася підлоги при “*plie*”, порушуючи неухильні вимоги класичного танцю; акцентований перехід з ноги на ногу робився не вгору, а вниз. Хореограф використовував у пластичці поривчаті стрибки, головним з яких було “*jete*”, протяжні лінії “*arabesques*” і т. ін. Пози, однакові для всіх, були виразними, але “вільними”, неодмінними у класичному танці положеннями корпусу, рук, ніг, голови. У фіналі танцсимфонії основу теми склали напористі, енергійні стрибки “*en tournante*” в повітрі й з дрібними заносками. Класичний танець розкривав свої можливості, демонструючи велику кількість виразних відтінків [20, с. 180–188].

Завершальна статична композиція нагадувала “стоп-кадр”: “... переривистий хоровод прокреслював лінію уздовж рампи, починаючись фігурами, що стеляться,

поступово набираючи висоту, плавно згортаючи в глибину сцени, сильніше закручувався спіраллю, аби завершитися в центрі спрямованою у вись стійкою симетричною групою” [20, с. 188]. Різноманітністю позувань фінальна група нагадувала живописні багатофігурні побудови М. Фокіна, композиційною чіткістю – ансамблі М. Петіпа і Л. Іванова.

На відміну від теоретика “нового російського балету” М. Фокіна, Ф. Лопухов не ставив перед собою головну ціль “виправдати” рухи класичного танцю. У книзі “Шляхи балетмейстера” він теоретично сформував самобутній зміст танцю, котрий може існувати без конкретного сценарію: “Мистецтво танцю велике тим, що воно само через танець здатне передати обстановку реально невидиму, але таку, що відчувається” (виокремлення тексту і напрям курсивом наше – М. П.) [13, с. 47–49].

Такий підхід відкривав дорогу пізнішим музично-поетичним одкровенням Дж. Баланчина.

До речі, право називатися піонером “безсюжетного балету” належить Броніславі Ніжинській. У 1920-му році в революційній Росії вона у своєму театрі постановила “Дванадцять рапсодію”, “Мефісто-вальс”, “Ліста” та інші балети “без сценарію”. С. Дягілев не схвалював її ідеї. “Це не балет, – це якась абстрактна ідея, симфонія. Це мені не зрозуміло і є чужим” [27, с. 617–618]. Він ніяк не міг відмовитися від ідеї літературного лібрето.

На думку М. Ратової, роль Б. Ніжинської у розвитку неокласичного балету важко перебільшити: “...її мистецтво можна назвати пре-неокласицизмом, попередньою сходинкою на шляху до того балетного неокласицизму, що зазнав свого розквіту у творчості Джорджа Баланчина” [16, с. 44].

У першому ж поставленому Дж. Баланчіним у шкільні роки (у сезоні 1919–1921-х років) творі “Ніч” (на музику А. Рубінштейна) визначилися основні риси естетики його індивідуального стилю. “Ніч” не мала конкретного сюжету. Її пластичний малюнок немов довільно виникав з музичної образності, головним тут була чистота форми. Про Жоржа Баланчивадзе відразу заговорили як про багатообіцяючого балетмейстера. Він дуже цікавився експериментами К. Голейзовського, М. Форрегера, аплодував А. Дункан, не пропускав фольклорно-етнографічних вистав, організованих В. Всеволодським, відвідував театр “Народної комедії” С. Радлова, був захоплений від того, що бачив на фабриці “Ексцентричний актор”, якою керував Г. Козінцев та Л. Трауберг.

Зі симпатією ставився Б. Асаф'єв до перших дослідів Ж. Баланчивадзе, стверджуючи, що “... музика – енергія, більш того, вона енергетична, у неї прекрасні можливості перетворитися з чутного в зриме. Історія високої хореографії – це вгадане сценічне втілення музичної форми” [18, с. 46]. Його думка прямо стосується індивідуального стилю Ж. Баланчивадзе. Його танцювальні образи з'являлися як прямий відгук на музику, вони набували великої цілісності, чіткої структури, їх розробляли за звуковою підказкою.

Спираючись на мистецтвознавчий аналіз творчості Дж. Баланчина, В. Красовською, І. Склярєвською, М. Гваттеріні, Є. Корольова зробила спроби визначити стильові особливості неокласичного танцю на початку його становлення у театрі Дж. Баланчина [5; 7; 9; 10; 17].

На думку І. Склярєвської, Дж. Баланчин як творець певної моделі й концепції балетного театру, практично у всьому протилежний С. Дягілеву. П'ятирічна співпраця С. Дягілева з юним Ж. Баланчивадзе – Дж. Баланчіним ясно показує, як усередині однієї художньої культури зароджувалася інша.

Театр С. Дягілева намагається оголосити все, нічого не втратити, не пропустити, він жадібно хапається за все нове, незвичайне й талановите, безпомилково схоплює і матеріалізує те, що витає в повітрі, він нарешті, диктує моду. Театр Дж. Баланчіна – вже інший історичний період. І, навіть, символом новизни непомітно виявляється поглиблення. Дж. Баланчін дбайливо зберігав і відновлював у репертуарі багато зі своїх старих балетів. С. Дягілев знайшов нове зовні вже створеного, а Дж. Баланчін – усередині. І сучасне за Дж. Баланчіним – це перш за все нова інтерпретація старої знайомої форми. Одна з основних тенденцій його творчості – виявлення справжньої художньої суті тієї або іншої форми, поступове очищення хореографічного тексту від усього зайвого. І якщо С. Дягілев мислить відчутними – живописними, сюжетними образами, то Дж. Баланчін – ритмом, хореографічною структурою. І якщо С. Дягілев – апологет синтетичного спектаклю, то для Дж. Баланчіна балет – це перш за все танець, і він, коректуючи свої старі твори, незмінно прибирає з них все, що не є танцем [17, с. 29–31].

Метод ритмічного і пластичного розчленовування класичного танцю та відтворенням з його елементів нової танцювальної матерії Дж. Баланчін використовуватиме все життя. Цей метод підхоплять і розвинуть слідом за ним безліч балетмейстерів. За п'ять останніх сезонів С. Дягілева Дж. Баланчін придумав для його трупи вісім балетів і два танцювальні антракти. Проте згодом у власному вже репертуарі зберіг лише два з них: “Аполлон Мусагет” на музику Ігоря Стравінського, прем'єра якого відбулася 12 червня 1928-го року в Театрі Сари Бернар в Парижі і “Блудний син” на музику Сергія Прокоф'єва (1929-го року), який і виявився останнім спектаклем дягілевської антрепризи [5, с. 152].

Цей балет має епізодну будову, позбавлений плавного психологічного розвитку. У ньому балетмейстер використав і епатуючий гротеск – кордебалет британоголових персонажів, серію механістичних рухів “танців машин” М. Фореггера; і новий для тих років прийом: єдину деталь сценографії, що виявляється то огорожею, то столом, то ганебним стовпом, то галерою.

Це не що інше, на думку І. Склярєвської, як постійний баланчинський принцип використання знайомих мотивів у новій інтерпретації: те, що було сконцентровано, обігралося, у Дж. Баланчіна виникає миттєвим спалахом. Те, що створювало суть, основу композицій, у його виставах з'являється як відгомін [17, с. 29–31].

У “Блудному синові” окрім загальних принципів виникають пози і рухи, що стали пізніше постійними для балетів Дж. Баланчіна. У партії Сирени – зародки “баланчинських” па, на яких, зокрема, побудований балет у 1946-му році “Чотири темпераменти”, у дуетах героя і Сирени – специфічний “баланчинський” ритм. Дуже важливе для “Блудного сина” співвідношення темпів, динаміки й статичності. Контраст повільного і швидкого, руху та нерухомості (долучення “рухомої пластики” Є. Жака-Далькроза). Контраст темпів в іншому, вже чисто танцювальному варіанті теж стане одним із важливих композиційних прийомів Дж. Баланчіна.

У “Аполлоні Мусагеті” балетмейстер уперше показав те, чим він займатиметься все життя – класичним “білим” балетом, подано здійсненим у новому ракурсі. Сюжет і структура “Аполлона Мусагета” належить задуму І. Стравінського.

На думку В. Красовської, “... неокласицизм музики “Аполлона Мусагета”, ... неподільно пов'язаний ... з неокласичним танцем” [9, с. 178]. За її свідченням, в *adagio* і варіаціях Аполлона та муз зник обов'язковий канон округлих ліній класичного танцю, з'являються рухи у видовжених і прямих лініях, незграбні пропорції архаїчної скульптури.

Наприклад, у танець Полігімнії в знайомі правила академізму впліталися небачені ракурси тіла: у різких, “крикливих” стрибках коліна підкидали вперед та розвертали у повітрі, вільна рука описувала звивчасті лінії. Три танцівниці, стоячи у профіль до глядача, щільно з’єднували ноги, простягали руки долонями догори на рівні плечей, закидали назад голови. У танцювальній лексиці Аполлона і муз використовується хода на п’ятах. І візерунок танцю був розмічений текучою зміною зупинок, подібних до акордів [9, с. 178].

У пролозі балету посеред сцени – бог, одяг якого нагадував загорнуту пелену, і світ починає рухатися. З’являються богині-служниці. Порожній простір заповнено танцем. Це – ще один характерний композиційний “баланчинський” прийом: від “па” в порожнечі – до танцювального дихання простору.

Протягом п’ятдесяти років, як лущиння, відпадало від нього все зайве: відкинуті були декорації, пішов пролог, костюми поступово змінювалися, поки не знайшлася форма, адекватна справжньому, глибинному сенсу цього пророчого балету.

Перебравшись до США в 1943-му році Дж. Баланчін створив новий варіант балету “Аполлон”. Коли балетмейстер вже був керівником балетної школи та трупи, він раптом побачив ще один виразний сенс поставленого ним колись балету “Аполлон”: ставлення Аполлона до муз – це його ставлення до своїх учениць і балерин. Тоді й викристалізувалася, нарешті, зовнішня форма балету, і костюми набули сучасного вигляду: замість пачок у муз – короткі учнівські або ж репетиційні сукні. У сценографії усе обмежувалося сходами, якими Аполлон підіймався на Олімп, і декількома каменями для сидіння. Приховане значення стало очевидне: Аполлон випробовує учениць і вибирає Балерину.

У кінцівці па-де-де, тіла двох танцюристів стикаються, їхні спini прогнуті так, що вони складають єдину фігуру. Усі музи мов зливаються з фігурою Аполлона. Три музи пригнулися до спini Аполлона, видно узор їхніх ніг у позиції арабеск на різних рівнях [5, с. 152–158].

“Серенада” на музику П. Чайковського – перший балет, який поставив Дж. Баланчін в Америці влітку 1934-го року. Спектакль планували для учнів створеної Дж. Баланчіним у Нью-Йорку “Школи американського балету”, що стала пізніше основою для формування знаменитої трупи “Нью-Йорк сіті балет”. Кількість учасників спектаклю визначалося кількістю присутніх на репетиціях учнів. Уперше на репетицію прийшло сімнадцять дівчат, така кількість є незручною для танцю. Дж. Баланчін показав, як непарна кількість може ожити в сценічному малюнку під впливом мистецтва хореографа. На другій репетиції з’явилося дев’ять дівчат, на третій – шість. І щоразу, імпровізуючи на кількості присутніх, Дж. Баланчін вигадував танцювальні композиції. Поступово в процесі роботи складалося дійство. Оскільки сюжет не був для Дж. Баланчина чимось дуже важливим, у “Серенаді” він прагнув, перш за все, показати, як молоді недосвідчені танцівники, болісно засвоюючи тренувальні вправи, у процесі роботи перетворюються і стають неперевершеними майстрами витонченого класичного танцю. Дж. Баланчина не цікавила творча і людська індивідуальність окремого артиста. Кожна танцівниця і кожен танцівник були для нього лише інструментами єдиного “пластичного оркестру” [7, с. 27]. Найчастіше, кажучи про сенс або зміст своїх балетів, він порівнював їх із трояндою, прекрасною музикою, з місячним світлом. “Ви захоплюєтеся їх красою і ніколи не запитуете, що означає ця краса”, – пояснював Дж. Баланчін [7, с. 27].

У цьому плані програмним є “Агон” І. Стравінського (1957-й року), в якому танець відтворює дане музикою зіткнення старих та нових музичних форм. Навмисні

“академізми” – положення “en dehors”, підтягнутий корпус, видовжені пальці, суворі позиції рук, канонічні підтримки, стрибки та піруети контрастують із акробатикою, гротеском-положення “en dedans”, скороченим носком опорної стопи, зігнутими в кистях та ліктях руками, розслабленим корпусом [10, с. 186].

На думку В. Красовської, часом Дж. Баланчін настільки захоплювався “перекладом” виразних форм одного мистецтва на мову іншого і, намагаючись зримо втілити музику, насправді дав схематичні побудови танцюючих фігур: відображаючи зовнішній малюнок, вони не проникають у суть музики [10, с. 186]. Проте у кращих своїх балетах Дж. Баланчін, стикаючись з складною, і, здавалося б, не танцювальною музикою, намагається довести, що навіть навмисне витончені й надумані ритми можна втілити танцювально. Його витончені фронтальні побудови захоплюють безліччю цікавіших ходів, просторових візерунків, ліній, що переплітаються, каскадом дрібних рухів.

Отже генеза неокласичного танцю пов’язана з іменем Дж. Баланчіна на рубежі 20 - 30-х роках ХХ століття, який розвинув ідеї танцсимфонії Ф. Лопухова. Естетико-стильовими особливостями неокласичного танцю у театрі Джорджа Баланчіна стали: 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.

З вищезазначеного можна вважати, що неокласичний танець ще на початку свого стильового становлення на прикладі творчості Дж. Баланчіна не підміняє або заперечує класичний танець, а навпаки, становить самостійний стильовий напрям, який є логічним продовженням класики, існує поруч із нею та трансформує класичну танцювальну лексику в бік більшої пластичної свободи й символічності.

Список використаної літератури

1. *Безклубенко С.* Художній стиль / С. Д. Безклубенко // Загальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко – К., 2003. Розд. 9. – С. 198–249.
2. *Бернадська Д.* Феномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Д. П. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.
3. *Білаш П.* Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / П. Н. Білаш. – К., 2004. – 18 с.
4. Величие мироздания. Танцсимфония / [авт. текста Ф. Лопухов]. – СПб. : изд. Г. Любарского, 1922.
5. *Гваттерини М.* Аполлон Мусaget / М. Гваттерини // Азбука Балета / М. Гваттерини : [пер. с ит. Ю. Лисовский]. – М. : БММАО., 2001. – С. 151–161.
6. *Добротворская К.* Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерн : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / К. А. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.

7. *Королёва Е.* С надеждой на возвращение / Е. Королёва // Советский балет. – 1991. – № 3. – С. 26 – 27.
8. *Кохан Т.* Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтв: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Т. Г. Кохан. – К., 2002. – 19 с.
9. *Красовская В.* Новаторство и традиции / В. М. Красовская // Стати о балете / В. М. Красовская. – Л., 1967. – С. 122–249.
10. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1971. – 526 с.
11. *Левенков О.* Джордж Баланчин на рубеже 1920-х – 1930-х годов. Европейские традиции и влияния. Личность художника : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / О. Р. Левенков. – М., 1996. – С. 17.
12. *Лопухов Ф.* 60 лет в балете: [Воспоминания и записки балетмейстера] / Федор Лопухов; лит. ред. Ю. Слонимского. – М. : Искусство, 1966. – 367 с.
13. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера / Федор Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – С. 47–49.
14. *Пастух В.* Східна сценічна хореографічна культура Східної Галечини 20–30-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / В. В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.
15. *Погребняк М.* Танець “модерн” у художній культурі XX ст. : дис. кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Погребняк Марина Миколаївна. – К., 2009. – 320 с.
16. *Ратанова М.* Бронислава Нижинская : в тени легенды о брате / М. Ю. Ратанова // Нижинской Б.Ф. “Ранние воспоминание”: в 2 т. [пер. с англ. И. В. Груздевой] / Б. Ф. Нижинської. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999 : (Ballets Russes). Ч. 1. – С. 5–61.
17. *Скляревская И.* Парный портрет Дягелев и Баланчин / И. Скляревская // Советский балет. – 1991. – №1. – С. 29–31.
18. *Слонимский Ю.* Джорж Баланчин. Начало пути / Ю. Слонимский // Советский балет. – 1989. – № 2. – С. 41–46.
19. *Слонимский Ю.* Пути балетмейстера Лопухова / Ю. Слонимский. – М. : Искусство, 1966. – С. 32–33.
20. *Соколов А. Ф.* Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета : сборник статей / А. А. Соколов. – Л., 1974. – С. 161–167.
21. *Соколов А.* Симфония танца // Музыка и хореография современного балета: сборник статей / А. А. Соколов. – Л., 1974. – С. 168–189.
22. *Соколов А.* Петроградский балет начала 1920-х годов и Ф. Лопухов: автореф. дисс. соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / А. А. Соколов. – Л., 1975. – 22 с.
23. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / М. М. Фокин [ред.–сост. Ю. И. Слонимский]. – Л. ; М. : Искусство, 1962. – 639 с. – (Первоисточник).
24. *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / О. І. Чепалов, Харківська державна академія культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.
25. *Шабаліна О.* Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу XX ст. : автореф. дисс. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / О. М. Шабаліна. – Х., 2010. – 18 с.

26. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття дис. ... кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Шариков Денис Ігорович. – К., 2008.– 190 с.

27. 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 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

NEOCLASSICAL DANCE: GENESIS AND FORM OF PECULLARITIES OF STYLE IN DJORDG BALANCHINS THEATRE

Marina POGREBNIGHT

*Department of choreography,
Poltava National Pedagogical University V.G.Korolenko,
Str. Ostrogradskiy 2, k 106, Poltava, Ukraine
tel.: (+38099) 549-45-37, e-mail: llukimska@rambler.ru*

The genesis of neoclassical dance was examined in this article. Its style peculiarities were discovered and systematized in the Balanchins theatre. Essence of idea of dancing symphony of Lapuhov was analysed.

Key words: neoclassicism, neoclassical dance, no plot ballet, symphony dance.

НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: ГЕНЕЗИС И ФОРМИРОВАНИЕ ЕГО ЭСТЕТИКО-СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ТЕАТРЕ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА

Марина ПОГРЕБНЯК

*Кафедра хореографии,
Полтавский национальный педагогический
университет имени В. Г. Короленко,
ул. Остроградского 2, к. 106, Полтава, Украина
тел.: (+38099) 549-45-37, e-mail: llukimska@rambler.ru*

Исследовано генезис неоклассического танца. Розкрито сутність ідеї танцесимфонії Ф. Лопухова. Виявлені і систематизовані його естетико-стильові особливості в театрі Дж. Баланчина

Ключевые слова: неоклассицизм, неоклассический танец, бессюжетный балет, танцевальная симфония.

УДК: 378.14:792.82.071.2

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Ольга ГОРДЕЄВА

*Кафедра хореографії
Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Макарова, 28/121, Рівне, Україна, 33024,
тел.: (+3803622) 5-56-96, e-mail: Gordeev_v@ukr.net*

Розглянуто проблему набуття студентами професійної майстерності у процесі навчання у ВНЗ, окреслені основні чинники формування професійної майстерності й визначені необхідні умови професійної майстерності педагога-балетмейстера.

Ключові слова: професійна майстерність, професійна компетентність, педагогічні умови, професійна підготовка.

В умовах сьогодення перед сучасною вищою школою стоїть якісно оновлене соціальне замовлення – підготувати фахівця, здатного адекватно реагувати на зміни у соціально-економічному середовищі, адаптувати до нових умов свою професійну діяльність. Виконати таке замовлення може досвідчений професорсько-викладацький склад ВНЗ, інтеграція навчального процесу й науково-дослідної діяльності, постійне підвищення професійної майстерності викладачів. “Здійснення завдань, поставлених перед українською хореографією, безпосередньо залежать від змісту і методики навчального процесу” [2, с. 4]. Суспільство ставить перед майбутнім педагогом низку вимог, а саме: професійна компетентність; загальнокультурна й гуманітарна компетентність; комунікативна компетентність; соціально-економічна компетентність; креативність; наявність педагогічних здібностей; педагогічна культура.

Формування професійної майстерності педагогів-балетмейстерів залежить від сукупності певних умов організації навчально-виховного процесу у ВНЗ. Такі умови, з одного боку, впливають на розвиток особистості, з іншого – на характер процесу навчання. Тобто їх розглядають як чинники впливу на особистісний розвиток і як обставини навчального процесу. Як перша, так і друга думка науково обґрунтовані.

Під педагогічними умовами ми розуміємо обставини процесу навчання, від яких залежать стосунки викладача зі студентом, що зумовлюють взаємодію і розв’язання цілісних завдань, зокрема формування майстерності педагога-балетмейстера.

Учених і педагогів-практиків завжди цікавила проблема визначення чинника найбільшого впливу на успішність професійної підготовки фахівця, а також на успішність його майбутньої самостійної діяльності. Враховуючи природу і структуру професійної підготовки студентів до їхньої майбутньої педагогічної діяльності, автори наукових праць доходять до спільного висновку: на успішність професійної

підготовки найбільше впливає професійно-педагогічна спрямованість особистості педагога. Отже, педагогічні умови формування майстерності майбутнього педагога-балетмейстера пов'язані насамперед із навчально-виховним процесом вищої школи і фаховим рівнем її викладачів.

Метою дослідження є аналіз науково-теоретичних підходів стосовно висвітлення педагогічних чинників у формуванні майстерності педагога загалом і педагога-балетмейстера зокрема; визначення базових педагогічних умов формування майстерності педагога-балетмейстера.

Набуття педагогічної майстерності – процес тривалий. Він починається у стінах навчального закладу та продовжується все життя. Професійна майстерність педагога-балетмейстера також розпочинається насамперед з вищого навчального закладу. Для з'ясування рівня засвоєння педагогічних знань та умінь у ВНЗ розроблені критерії діагностики знань студентів під час навчання і педагогічної практики. На їх основі визначають рівні оцінювання навчальних досягнень студентів – відповідно низький, середній та високий. Моніторинг таких рівнів оцінювання забезпечує викладачів чіткою картиною того, у яких напрямках треба удосконалювати професійну підготовку студента, зокрема майбутнього балетмейстера, щоб на момент закінчення навчального закладу він володів достатньо високим рівнем професійної підготовки. ВНЗ має дбати про забезпечення умов педагогічної практики студентів, які були б максимально наближеними до роботи в хореографічному колективі, інформували б студентів про особливості танцю з метою використання набутих знань у процесі майбутньої постановочної роботи.

Методологічну основу дослідження становлять наукові праці з проблем формування педагогічної майстерності педагога (І. Зязюн, В. Крутецький, Н. Кузьміна, А. Мудрик, О. Рудницька, В. Сластьонін), професійної підготовки хореографа в системі вищої гуманітарної освіти (С. Забрєдовський, С. Легка, О. Таранцева та ін.); специфіки хореографічної діяльності (К. Василенко, В. Верховинець, А. Гуменюк, Ю. Станішевський та ін.); теорії та методики хореографічної роботи з дітьми (Г. Березова, Л. Бондаренко, Т. Ткаченко та ін.).

Проблема поглиблення професійної майстерності в діяльності педагога розробляється у педагогіці давно і всебічно. У дослідженнях науковців висвітлено закономірності формування професійної майстерності (А. Деркач, Л. Іванцова, А. Маркова, Л. Мітіна та ін.); оптимізацію професійної підготовки і умов здійснення успішної професійної діяльності (Б. Теплов, В. Бодров, Ю. Бабанський, А. Зеєр, А. Іващенко й ін.); формування концептуальної моделі професійної діяльності педагога (Г. Суходольський, А. Мережников).

Досліджуючи чинники підвищення професійної майстерності майбутнього педагога, і зокрема балетмейстера, розпочнемо з визначення поняття професіоналізму. Під професійною майстерністю розуміємо високий рівень кваліфікації й професійної компетентності, високу підготованість до виконання завдань професійної діяльності. Саме високий рівень професіоналізму дає змогу людині досягти значних якісних і кількісних результатів праці на основі використання раціональних методів та прийомів викладання.

Професіоналізм фахівця виявляється у систематичному підвищенні кваліфікації, творчій активності, а також в особистісному вдосконаленні, що охоплює самоосвіту й самовиховання.

Показниками професіоналізму є: володіння професійними духовними цінностями; засвоєння на високому рівні професійних знань, технік і технологій, прийомів професійного мислення, способів професійної самосвідомості. До цих показників можна також додати високий рівень академічних знань, глибокі знання процесу навчання й у галузі психології, сформований індивідуальний стиль професійної діяльності.

З метою диференціації чинників, що сприяють професіоналізму, тобто формуванню майстерності педагога, в педагогічній науці використовують такі терміни, як професіоналізм діяльності та професіоналізм особистості. Критерієм професіоналізму діяльності викладача ВНЗ є підготовка конкурентоспроможного, грамотного фахівця, готового до творчого, продуктивного вирішення майбутніх професійних завдань, тоді як критерієм професіоналізму особистості правомірно вважати сформованість високого рівня особистісних професійно значущих якостей. Відповідно до цього критерію можна визначити основні його показники: високий рівень інтелекту й широкий кругозір; творчість, критичність, самостійність; товариськість, емоційність; високий рівень самоконтролю, самоорганізації; соціальна активність, потреба в самореалізації [3].

Зміст понять професіоналізму діяльності й професіоналізму особистості та їхній аналіз показує, що професійне становлення педагога-балетмейстера проходитиме успішніше, якщо особистість володіє найбільш затребуваними в професійній діяльності якостями й уміннями і прагне набути високої професійної кваліфікації й компетентності. Важливо, щоб у майбутнього хореографа у процесі професійного становлення сформувалися: педагогічна спрямованість; педагогічні позиції, які не суперечать еталону особистості й діяльності педагога-балетмейстера відповідно до сучасних вимог суспільства; індивідуальний стиль діяльності, що є показником високого рівня професіоналізму й педагогічної майстерності; особистісно-ділові якості, а саме високий рівень самоконтролю, відповідальність, сумлінність, наявність адекватної самооцінки, креативність, соціально-психологічна компетентність, культура поведінки.

В основі педагогічної майстерності лежить високий рівень професіоналізму діяльності й особистості. При цьому варто відзначити, що в існуючих дослідженнях немає чіткої вікової межі досягнення професіоналізму, хоча й виділяються їхні рівні розвитку (високий, середній, низький). Зокрема, А. Маркова рівні професіоналізму розглянула як критерій виділення етапів становлення професіонала: а) допрофесіоналізм (ще не вироблений весь набір якостей, необхідних професіоналу); б) професіоналізм (людина – професіонал, досить грамотно виконує свої функції); в) суперпрофесіоналізм (творчість, особистісний розвиток, вершина професійних досягнень); г) непрофесіоналізм, або псевдопрофесіоналізм (зовні досить активна діяльність, але при цьому людина недбала в роботі або деградує як особистість); д) післяпрофесіоналізм [7, с. 49–54]. Для будь-якого студента, який хоче стати висококласним педагогом-балетмейстером, пріоритетними мають стати такі рівні, як професіоналізм та суперпрофесіоналізм.

Якщо співвідносити рівні професіоналізму й етапи професійного становлення, то на етапі адаптації виявляється низький рівень професіоналізму (допрофесіоналізм), що, наприклад, не виключає досить високого рівня компетентності в галузі академічних знань. Наступний етап професійного становлення – професіоналізація

– характеризується формуванням високого рівня компетентності при виконанні всіх функцій, вирішенні педагогічних завдань, що є показником професіоналізму. Етап педагогічної майстерності характеризується проявом суперпрофесіоналізму й післяпрофесіоналізму, коли студент знає, уміє, володіє і може на високому рівні компетентності передавати знання не тільки дітям, але й колегам, тобто виступати в ролі наставника.

Професійна підготовка майбутнього балетмейстера має спрямовуватися на формування компетентностей. Учені розподіляють компетентності на базові й спеціальні, проте це відносно умовний поділ. Згідно з висновками В. Сластьоніна, педагогічну компетентність визначаємо як єдність теоретичної і практичної готовності студента до реалізації педагогічної діяльності [12]. Художня ж компетентність виражається у здатності керуватися набутими художніми знаннями та вміннями й готовністю використовувати отриманий досвід у самостійній професійній діяльності [8, с. 44].

У процесі становлення педагогічної майстерності важливу роль відіграє розвиток компетентності при розв'язанні педагогічних завдань, а також у сфері людських відносин, в умінні керувати їхнім розвитком. У науковій літературі це поняття щодо педагогічної діяльності вживається в контексті задіювати внутрішніх рушійних сил педагогічного процесу, причому частіше в ролі образної метафори, а не наукової категорії.

Професійна компетентність – це рівень обізнаності, авторитетності педагога, що дає йому змогу продуктивно вирішувати навчально-виховні завдання. До структури професійної компетентності входять: суспільно-політична обізнаність, психолого-педагогічна ерудиція, педагогічна техніка, вміння та навички за тематикою. Для багатьох дослідників компетентність фахівця проявляється насамперед в ефективному виконанні функціональних обов'язків. Але компетентність розуміють і в такий спосіб: міра розуміння навколишнього світу й адекватність взаємодії з ним; сукупність знань, умінь і навичок, що уможливають успішне виконання діяльності. Під компетентністю необхідно розуміти, з одного боку, те коло повноважень, що здійснює фахівець, з іншого боку – знання, досвід, уміння, якими володіє професіонал. Викладач ВНЗ має ставити перед студентами завдання – досягнути при засвоєнні теоретико-практичних знань найвищого рівня професійної компетентності.

Дослідники вважають, що функціональний розвиток професійної компетентності на початкових стадіях становлення фахівця має відносну автономність, а на стадії самостійного виконання професійної діяльності компетентність усе більше поєднується із професійно важливими якостями. Основними рівнями професійної компетентності суб'єкта діяльності стають навченість, професійна підготованість, професійний досвід і професіоналізм [5, с. 37]. У процесі професійного становлення студент, проявляючи компетентність в одному або іншому питанні, поступово набуває здатності бути компетентним у реалізації своєї діяльності загалом й у виконанні своїх функціональних обов'язків зокрема. Високий рівень загальної професійної компетентності студента забезпечує йому можливість значних досягнень у професійній сфері й допомагає у процесі становлення досягти рівня суперпрофесіоналізму й педагогічної майстерності.

Поняття “майстерність” і “професіоналізм” є близькими, але не тотожними, тому що для досягнення майстерності треба мати індивідуально-типологічні особливості, затребувані в певній сфері діяльності. Майстерність – це насамперед вищий рівень розвитку особистості, сукупності здібностей і узагальненого позитивного досвіду,

вищий рівень професійних умінь у певній діяльності, досягнутий на основі рефлексії й творчого підходу.

Більшість дослідників вважає, що педагогічна майстерність поєднує використання наукових закономірностей і передового педагогічного досвіду. При цьому відзначають факт зв'язку педагогічної майстерності з аналізом систем і структур різних сторін діяльності студента та його індивідуально-психологічних властивостей [9, с. 16].

У наукових працях часто висловлено думку про те, що головне завдання педагога – це вміння майстерно викладати свій предмет, доступно, глибоко подавати навчальну інформацію, збуджувати в учнях працьовитість і завзятість, прагнення самостійно знаходити рішення завдань, розвивати широту їхніх поглядів і гнучкість мислення. Відповідно зазначають, що педагогічна майстерність приходить із досвідом, знаннями і розумінням системи на основі методичних і дидактичних вимог. Сама майстерність педагога залежить від деяких умов: висока кваліфікація; покликання до педагогічної діяльності й розвиток цього покликання; завзята праця при підготовці до занять, постійне наукове й педагогічне вдосконалення; поповнення психолого-педагогічних знань [1].

Проте майстерність педагога не обов'язково прямо пов'язана зі стажем його роботи, вона може виявитися й на більш ранніх етапах професіоналізації, коли студент чи молодий викладач не просто орієнтується на гарантований результат, але діє творчо. Аналізуючи особливості педагогічної майстерності, науковці акцентують увагу на її зв'язку з педагогічною творчістю, але при цьому заперечують їхню тотожність. На відміну від майстерності, педагогічна творчість – це завжди пошук і знаходження нового, тоді як педагогічна майстерність може проявлятися як сталий високий рівень професіоналізму без схильності до нових рішень. Однак педагогічна майстерність нерозривно пов'язана із професійним і загальним самовдосконаленням особистості студента, з розвитком його здібностей, розробкою й випробуванням нових засобів і прийомів навчання, поглибленням психолого-педагогічних знань та умінь. Іншими словами, справжній професіоналізм не може постати у людини із занять тільки тією діяльністю, якій вона присвятила себе.

Основа педагогічної майстерності формується на засадах особистісно-діяльнісного підходу до підготовки майбутнього вчителя, широкому залучені у навчально-виховний процес творчих видів роботи, елементів театральної педагогіки та ораторського мистецтва, ефективної взаємодії викладача та студента. Майстерність балетмейстера постає як “вища, творча активність учителя, що виявляється в доцільному використанні методів і засобів педагогічного взаємовпливу в кожній конкретній ситуації навчання й виховання” [10, с. 6].

У деяких дослідженнях педагогічну майстерність розуміють як діяльність педагога на рівні зразків і еталонів, відпрацьованих у практиці й описаних у методичних розробках і рекомендаціях; високий рівень педагогічної діяльності, що проявляється в майстерності спілкування й орієнтований на гарантований педагогічний результат тощо.

Зокрема О. Рудницька зазначала, що “майстерність використовується у двох значеннях: як певний вид ремесла та як характеристика рівня володіння вміннями у тій чи іншій галузі діяльності, ступінь її досконалості, неповторності, тобто мистецтва. Саме такому змісту відповідає поняття педагогічної майстерності, що передбачає наявність елементів творчості у вирішенні різних педагогічних завдань. Вона характеризує не тільки, що робиться, тобто різні прийоми діяльності, її техніку та можливості використання, які можуть бути зафіксовані словами, символічними

образами, відеозаписами у подальшому засвоєнні шляхом тренувальних вправ, навіть до рівня набуття відповідних навичок. Майстерність характеризує, як це робиться у реальній ситуації, тобто є ознакою непередбачених суб'єктивно неповторних педагогічних дій, які неможливо описати у всій їх повноті, бо спостереженню піддаються тільки окремі яскраві спалахи успіху" [11, с. 10–11].

Майстерність балетмейстера визначається тим, наскільки він оволодів виражальними засобами, притаманними хореографічному мистецтву. Професія "балетмейстер" – це професія творча. Балетмейстер повинен мати необхідні фахові знання, бути працелюбним й уміти працювати з людьми. І. Смірнов писав: "Як будь-який художник, балетмейстер має бути високоосвіченою людиною, яка не тільки володіє професійними секретами хореографічного мистецтва, але і розуміється в суміжних видах мистецтва – драматургії, музиці, літературі" [13, с. 49].

Щоб студент став у майбутньому справжнім фахівцем і знавцем своєї справи, потрібно скеровувати й контролювати процес опанування ним профілюючих дисциплін, які дають розуміння грамотності щодо практичного втілення рухів певного виду танцю. Теорія та методика танцю має бути глибоко засвоєна на лекційних та семінарських заняттях у ВНЗ. Для цього студент має опрацьовувати відповідну літературу, зокрема праці педагогів, балетмейстерів, які аналізують різні аспекти морфології танцювальних рухів, хореографічної лексики. Студент має всебічно вивчити роботи теоретиків та методистів-практиків народного і класичного танцю.

Із вивчення дисципліни "Мистецтво балетмейстера" майбутній фахівець має засвоїти, що в основі хореографії лежать музично-організовані, образно-виразні рухи людського тіла. Щоб навчитися розуміти хореографічний твір, студент має розумітися в його структурі, у співвідношенні композиційних частин. Хореографія, як і мистецтво загалом, має відображати життя, розкривати багатство та багатогранність внутрішнього світу людини. Студент має засвоїти компоненти і складові хореографічного виду мистецтва, такі як музика, поняття пластичного мотиву, поняття малюнка та хореографічної лексики, а також поняття художнього образу. Студент повинен розумітися на понятті "зміст і форма" у танці. Адже музично-хореографічна форма використовується для втілення хореографічними засобами певного ідейно-емоційного змісту, властивого тому чи іншому виду сценічного танцю.

Встановлено, що майстерність балетмейстера залежить від його уміння застосувати особистісно орієнтовану систему формування особистості, яка передбачає нову педагогічну етику (взаєморозуміння, взаємоповагу, співробітництво, підтримку, співпереживання, довіру). Головними ознаками особистісно орієнтованого навчання є багатоваріантність методик, уміння організувати навчання одночасно на різних рівнях складності, утвердження усіма засобами цінності і гідності особистості. Диференціація та індивідуалізація навчання і виховання стають основоположним принципом роботи хореографа. Щоб це реалізувалося на практиці, студент-балетмейстер повинен у ВНЗ набути необхідних знань та навичок стосовно особистісно орієнтованого формування особистості. Це один із пріоритетів навчально-виховного процесу у ВНЗ.

Основне педагогічне завдання, яке є метою навчання й виховання у ВНЗ, викладач вирішує шляхом перетворення навчання студентів у самонавчання, зовнішньої регуляції їхніх дій і вчинків у саморегуляцію. Викладач перетворює педагогічні

цілі в психологічні цілі студента. Вирішити це складне педагогічне завдання він може, лише усвідомивши загальну мету, розклавши її на декілька менших, супідрядних цілей, перетворивши їх у педагогічні завдання [4, с. 74]. Завдання вищого навчального закладу – виховати такого балетмейстера-педагога, який би був носієм і пропагандистом танцювальної культури; розширити музикознавчу та хореографічну базу знань й опанувати виконавські навички, що забезпечують якість подачі танцювального матеріалу учасникам танцювального колективу; опанувати систему методів і методик викладання танцю й постановки хореографічного твору.

Як вже було зазначено, для визначення рівня засвоєння педагогічних знань та умінь треба використати критерії діагностики знань студентів під час навчання і педагогічної практики. Це дасть змогу встановити навчальні досягнення студентів і визначити рівні оцінювання. Такими рівнями є низький, середній і високий. З педагогічного погляду, під критерієм розуміємо засіб судження, трактуємо його як ознаку, на основі якої відбуваються оцінювання або класифікація чого-небудь [6]. Низький рівень визначає, що у студента недостатня мотивація до хореографічної діяльності. Студент мало орієнтується в питаннях теорії й методики роботи, виявляє поверхневий інтерес до хореографії і не може підготувати постановку хореографічної композиції. Тож студент потребує кваліфікованої допомоги викладача щодо організації своєї діяльності. Середній рівень показує, що студент демонструє знання в галузі теорії та методики, однак не має достатнього особистісного інтересу до постановочної роботи. Високий рівень засвідчує, що майбутній балетмейстер проявляє інтерес до творчої діяльності й здатний без ускладнень зробити хореографічні постановки.

Отже, відповідно до проведеного дослідження, визначено такі педагогічні умови формування професійної кваліфікаційної майстерності майбутнього педагога-балетмейстера: створення настанови на продуктивну взаємодію в процесі навчально-творчої діяльності педагога-балетмейстера; організація занять на основі координації спільної діяльності викладача й студента; забезпечення інноваційної підготовки студентів-балетмейстерів до суб'єкт-суб'єктних відносин; збільшення частки рефлексивних форм роботи з метою оволодіння практикою взаємодії; підвищення уваги до психолого-педагогічних чинників; педагогічна спрямованість навчально-творчого процесу у ВНЗ; наявність стійкої позитивної мотивації до активної художньо-образної та творчої діяльності студентів; орієнтація навчального процесу на саморозвиток та самовираження студентів відповідно до їх можливостей та здібностей; поєднання різних форм та методів навчання, що стимулюють розвиток художньо-образного мислення, творчої уяви; оптимальний вибір завдань, що відповідають інтересам, потребам і здібностям студентів та привчають їх порівнювати, зіставляти, застосовувати досвід інших.

Констатуємо, що сукупність вказаних педагогічних умов сприяє ефективному розвитку творчих здібностей студентів і формуванню професійної майстерності майбутніх балетмейстерів. У подальшому перспективу таких досліджень вбачаємо у визначенні й деталізації педагогічних умов як середовища для повноцінного набуття студентом-балетмейстером необхідних професійних знань та навичок, а отже, підвищення його професійної майстерності.

Список використаної літератури

1. *Архангельский С.* Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы / С. И. Архангельский. – М., 1980. – 128 с.
2. *Бондаренко Л.* Ритміка і танець у 1–4 класах загальноосвітньої школи / Л. А. Бондаренко. – К. : Музична Україна, 1989. – 242 с.
3. *Деркач А.* Развитие аутопсихологической компетентности государственных служащих / А. А. Деркач, Л. А. Степнова. – М., 2003. – 295 с.
4. *Есарева З.* Особенности деятельности преподавателя высшей школы / З. Ф. Есарева. – Л., 1974. – 112 с.
5. *Зеер Е.* Психология профессий / Е. Ф. Зеер. – М., 2003. – 229 с.
6. *Кухарев Н.* Диагностика педагогического мастерства и педагогического творчества / Н. В. Кухарев, В. С. Решетько. – Мозырь, 1998. – 98 с.
7. *Маркова А.* Психология профессионализма / А. К. Маркова. – М., 1996. – 308 с.
8. Методика навчання мистецтва у початковій школі: [посібник для вчителів] / [Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко] ; за ред. Л. М. Масол. – Х. : Веста; “Ранок”, 2006. – 256 с.
9. *Плугина М.* Психологическое сопровождение образовательной деятельности преподавателей высшей школы в системе повышения квалификации / М. И. Плугина. – Ставрополь, 2004. – 98 с.
10. Педагогічна майстерність : підручник / [І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. В. Кривонос та ін.] ; за ред. І. А. Зязюна. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К. : Вища школа, 2004. – 422 с.
11. *Рудницька О.* Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник / О. П. Рудницька. – К. : ТОВ “Інтерпроф”, 2002. – 270 с.
12. *Сластенин В.* Пути совершенствования психолого-педагогической подготовки учителя в свете основных направлений реформы общеобразовательной и профессиональной школы / В. А. Сластенин. – Полтава : ПГПИ, 1995. – 315 с.
13. *Смирнов И.* Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 112 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

THE PEDAGOGICAL CONDITION OF PROFESSIONAL QUALIFYING SKILLS FORMATION OF A FUTURE TEACHER BALLET-MASTER

Olga GORDEEVA

*Department of choreography,
Rivne State Humanitarian University,
st. Makarova, 28/121, Rovno, Ukraine, 33024
tel.: (+3803622) 5-56-96, e-mail: Gordeev_v@ukr.net*

The article deals with the problem of acquisition the professional skills by the students during studying at institution of higher education, it outlines the basis factors of professional skills formation and necessary conditions for professional skills of a teacher of ballet-master.

Key words: professional skills, professional competence, pedagogical conditions, professional preparation

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КВАЛИФИКАЦИОННОГО МАСТЕРСТВА БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Ольга ГОРДЕЕВА

*Кафедра хореографии,
Ровенский государственный гуманитарный университета,
ул. Макарова, 28/121, Ровно, Украина, 33024
тел.: (+3803622) 5-56-96; e-mail: Gordeev_v@ukr.net*

Рассмотрена проблема приобретения студентами профессионального мастерства во время обучения у ВУЗ, сформулированы основные факторы формирования профессионального мастерства и обозначены необходимые условия профессионального мастерства педагога-балетмейстера.

Ключевые слова: профессиональное мастерство, профессиональная компетентность, педагогические условия, профессиональная подготовка.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ</i> Синергія музики й слова у працях українських музикознавців Галичини першої третини ХХ століття.....	3
<i>Наталія СИНКЕВИЧ</i> Сакральний компонент архетиповості українського хорового мистецтва.....	16
<i>Vożena MUSZKALSKA</i> Pochodzenie i moc muzyki w żydowskiej myśli mistycznej.....	24

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Оксана ГНАТИШИН</i> Питання мелодики в українських музикологічних дослідженнях (концептуальний аспект).....	31
<i>Уляна ГРАБ</i> Історія однієї публікації Мирослава Антоновича.....	46

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

<i>Степан СОЛАНСЬКИЙ</i> Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавірної музики.....	57
<i>Галина БЕНЬ</i> Про організацію вокальних занять зі студентом-актором.....	65

ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ

<i>Володимир ПАСІЧНИК</i> Питання музичного слов'язознавства у науковій спадщині Володимира Гошовського.....	72
<i>Ліна ДОБРЯНСЬКА</i> До історії виникнення фонограмархівів народної музики.....	87
<i>Богдан ЛУКАНЮК</i> До суперечок навколо музично-етнографічної спадщини Олександра Рубця.....	98
<i>Ірина КЛИМЕНКО</i> Опозиція локальних народномузичних традицій на порубіжжі Західного Полісся та середнього Погориння (за експедиціями 1984–2010 років до Зарічанського та Дубровицького районів Рівенської області).....	115
<i>Катерина ОЛЕНИЧ</i> Коломийкові танці в традиції Закарпатської Верховини.....	131
<i>Ганна ПЕЛІНА</i> Марамороські балади карпатського циклу: проблема міжетнічних зв'язків.....	141

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Людмила БЕЛІНСЬКА

Домінуючі мотиви сентиментального туризму
або “ритуали повернення” американських українців (1975–1991 роки).....154

Діна КОЛОС

Українське кіно в передчутті постмодернізму:
“БАВИЛОН ХХ” та “СОЛОМ’ЯНІ ДЗВОНИ”.....161

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Роксолана КОСІВ

Двобічні ікони XV–XVI століть на українських землях:
спроба інтерпретації призначення та іконографії.....168

Марта ФЕДАК

Датовані ікони Страшного Суду з колекції Національного музею
у Львові імені Андрея Шептицького.....182

Галина КОГУТ

Полтавські “АРАБЕСКОВІ” килими.....199

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

Зброярство на Гуцульщині як частина
декоративно-ужиткового мистецтва.....217

ТЕАТРОЗНАВСТВО

Роман ЛАВРЕНТІЙ

Новаторська вистава “Мина Мазайло” Миколи Куліша на сцені
Українського народного театру ім. Івана Тобілевича у Станіславові
(1930 рік, режисер Володимир Блавацький).....227

Уляна РОЙ

“Слово про театральну критику” Теодора Вінклера –
новий документ до історії становлення європейського театрознавства.....244

ХОРЕОЛОГІЯ

Марина ПОГРЕБНЯК

Неокласичний танець: генеза та формування його
естетико-стильових особливостей у театрі Джорджа Баланчіна.....250

Ольга ГОРДЄЄВА

Педагогічні умови формування професійної кваліфікаційної
майстерності майбутнього педагога-балетмейстера.....260

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ART

<i>Oksana KOVAL'SKA-FRAJT</i> Synergy of music and lyrics in works of ukrainian Galician musicologists in the first third of the XX century.....	3
<i>Natalia SYNKEVYCH</i> A sacral component of ukrainian choral art archetype.....	16
<i>Bożena MUSZKALSKA</i> Pochodzenie i moc muzyki w żydowskiej myśli mistycznej.....	24

MUSICOLOGY

<i>Oxana GNATYSCHYN</i> The questions of melodic in the ukrainian musicologition sciences (the conceptually aspect).....	31
<i>Ulana HRAB</i> Story of a publication Miroslav Antonovich.....	46

PERFORMING ARTS

<i>Stepan SOLANSKYI</i> Evolution of basic principals of autentic fulfilment of baroque clavier music.....	57
<i>Halyna BEN</i> About the organization vocal classes with student-actors.....	65

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Volodymyr PASICHNYK</i> Music of slavonic studies in the scientific heritage of Volodymyr Hoshovsky.....	72
<i>Lina DOBRIANS'KA</i> Of phonogramm archives of folk music.....	87
<i>Bohdan LUKANIUK</i> To the disputes surrounding the musical-ethnographic heritage of Oleksander Rubec'.....	98
<i>Iryna KLYMENKO</i> Opposition of local folk music traditions on the edge Western Polissya and middle Pohorynnya (on expeditions of the Kiev Conservatory 1984–2009 years Zarichne and Dubrovytsia districts of the Rivne region).....	115
<i>Kateryna OLENYCH</i> The system of dance genres in Zakarpatska Verkhovyna.....	131
<i>Anna PELINA</i> Maramorosh ballads Carpathian cycle: the problem of interethnic relations.....	141

CULTUROLOGY

<i>Ludmyla BELINSKA</i>	
Dominant motifs of sentimental tourism or “rituals of return” for ukrainian amerikans (1975–1991 years).....	154
<i>Dina KOLOS</i>	
Ukrainian cinema in anticipation of postmodernism: “BABYLON XX” and “STRAW BELLS”.....	161

FINE AND APPLIED ARTS STUDIES

<i>Roksolana KOSIV</i>	
Double-sided icons from the XV–XVI centuries on ukrainian lands: interpretation of function and iconography.....	168
<i>Marta FEDAK</i>	
Dated icons of Last Judgment from the collection of the Andrey Sheptytsky National museum in Lviv.....	182
<i>Halyna KOHUT</i>	
Poltavian “ARABESQUE” carpets.....	199
<i>Natalia DYADYUH-BOHATKO</i>	
Gun making in Hutsulia as part of decorative art.....	217

THEATER STUDIES

<i>Roman LAVRENTII</i>	
Innovative play “Myna Mazailo” by Mykola Kulish on the stage of ukrainian national theatre of Ivan Tobilevych in Stanislav (1930 years, stage-director Volodymyr Blavats’kiy).....	227
<i>Uliana ROY</i>	
Theodor Winkler’s “Essay on theatrical criticism” is a new document in the history of european theatre studies’ formation.....	244

HOREOLOGY

<i>Marina POGREBNIGTH</i>	
Neoclassical dance: genesis and form of peculiarities of style in Djordg Balanchins theatre.....	250
<i>Olga GORDEEVA</i>	
The pedagogical condition of professional qualifying skills formation of a future teacher ballet-master.....	260

ДЛЯ ПОДАТОК

ДЛЯ ПОТАТОК

ДЛЯ ПОТАТОК

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 13

Видається з 2001

Видавничий центр
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ №14625-3596 Р від 30.10.2009 р.