

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 12

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 12

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.*

Дванадцятий 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 twelfth 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. 20,5
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2013

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

УДК 78.01:37.091.214.18

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЕКЦІЇ Г. Е. ЛЕССІНГА В ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ДУМЦІ XVIII–XX століття

Галина МИЛЕНЬКА

*Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01034
тел. (044) 272-52-70, e-mail: milgal@ukr.net*

Розглянуто специфіку аналізу трактату Г. Е. Лессінга “Лаокоон” у філософсько-естетичній думці XVIII–XX століття.

Ключові слова: видова специфіка мистецтва, художня творчість, простір і час, поетичне мистецтво, пластичне мистецтво, “Лаокоон”.

Теоретичні висновки Г. Е. Лессінга, що викладені у трактаті “Лаокоон, або Про межі живопису і поезії” (1765), не лише привернули увагу філософсько-естетичної думки XVIII століття, але вже понад двісті років не втрачають своєї актуальності. При цьому варто відзначити, що окремих досліджень, які б узагальнювали різні позиції з цього приводу, на сьогодні не існує. Проте залучення (осмислення) ідей Г. Е. Лессінга викладених у “Лаокооні” у подальших естетико-мистецтвознавчих розвідках не лише відбивало концептуальні орієнтири аналізу особливостей видів мистецтва в різні історичні періоди, але й ініціювало подальший аналіз проблем художньої творчості, видової специфіки мистецтва, семіотики, простору і часу та ін.

У своєму трактаті Г. Е. Лессінг виявив відмінності між образотворчими і поетичними мистецтвами, ґрунтуючись на амбівалентності зв'язку часового і просторового чинників, що художньо втілюються за допомогою відповідних для різних видів мистецтва засобів виразності. Можна констатувати, що німецький вчений стояв біля витоків поняття “хронотоп”, яке офіційно у XX столітті у науковий обіг в галузі літературознавства і мистецтвознавства ввів М. Бахтін. Російський учений акцентував, що “хронотоповість художньо-літературного образу вперше з усією ясністю розкрив Лессінг у своєму “Лаокооні”” [1, с. 399]. М. Бахтін пов'язував це із встановленням німецьким ученим часового характеру літературного образу, в якому все “статично-просторове має бути не статично описане, а повинне бути втягнуте у часовий ряд зображуваних подій і самої розповіді-зображення” [1, с. 400]. Такий висновок дослідник зробив, зокрема, на підставі аналізу “знаменитого прикладу Лессінга” стосовно опису Єлени Гомером, в якому її краса “залучається у ланцюг подій, що зображуються, і є одночасно не предметом статичного опису, а предметом динамічної розповіді” [1, с. 400]. Як відомо, саме проти описовості у часових мистецтвах і виступив німецький

учений у своєму “Лаокоон”. Польський науковець Роман Інгарден, досліджуючи проблему використання знаків у літературі і мистецтві [2], ввів теоретичні роздуми Г. Е. Лессінга у семіотичний контекст, що вочевидь доводить актуальність використаної ним парадигми.

Гайнріх Гейне, називаючи Лессінга “найвеличнішим громадянином у німецькій літературі” [3, с. 340], відзначив, що “Лаокоон” здійснив “найбільший вплив” [3, с. 331] і багато в чому визначив подальший розвиток літератури і мистецтва Західної Європи.

Одним із перших, хто після публікації Лессінгового “Лаокоона”, висловився з приводу естетичної сутності різних видів мистецтв, був Йоган Готфрід Гердер. І хоча Віктор Максимович Жирмунський відзначив, що у своїх перших статтях “Гердер виступає як учень і продовжувач Лессінга” [4, с. XIX], тим не менш у своїх критичних уточненнях до естетичних теорій автора “Лаокоона” він висловився у відверто опозиційному дусі (йдеться про працю “Критичні ліси”, 1766–1769). Й. Г. Гердер вважав, що у визначенні сутності поезії і живопису Г. Е. Лессінг припускався помилки, і докоряв йому некоректність співставлення цих видів мистецтва, як таких, що не мають спільної ознаки для порівняння, оскільки “за природою своєю [...] вони абсолютно відмінні одне від одного” [4, с. 158]. Поезія, за Й. Г. Гердером, діє за допомогою знаків (слова), але вони не є основним засобом самостійного впливу на реципієнта і постають лише у якості носіїв значення, у зв’язку з чим звичайна послідовність у часі (“сукцесивність”) без “сили” [4, с. 159] є недостатньою, щоб створити дію.

Висновок Й. Г. Гердера полягає у тому, що відмінність між живописом і поезією пов’язана із різницею не лише тих знаків, які вони використовують, як стверджував автор “Лаокоона”, але головно із тим, в який спосіб ці знаки, розкривають смисл твору [4, с. 160]. Отже, стверджував опонент Г. Е. Лессінга, “мистецтва, котрі створюють предмети, впливають у просторі”, а поезія, “впливає за допомогою сили”, котра “притаманна словам, сили, котра хоч і передається через наш слух, але впливає безпосередньо на душу” [4, с. 160].

Різні естетичні підходи двох просвітників до визначення меж між живописом і поезією, що з’являються майже одночасно, В. Жирмунський обґрунтував тим, що Г. Е. Лессінг, порушив питання про розмежування завдань живопису і поезії, у межах загальної естетики раціоналізму [4, с. XX], однак вимога Й. Г. Гердера щодо чуттєвої насиченості, динаміки і “сили” у поетичному творі свідчать “про подолання Гердером естетики раціоналізму” [4, с. XXI]. Важко із цим не погодитися, проте саме теоретичний потенціал Лессінгового “Лаокоона”, а не праця Й. Г. Гердера присвячена аналогічним проблемам, стала відправною точкою для значної кількості досліджень XVIII–XXI століть.

Важливість питання, яке порушив Г. Е. Лессінг підтверджує і те, що “Лаокоону” окрему статтю присвятив і Й. В. Гете (1798). Розглядаючи скульптуру родоської школи як досконалий твір мистецтва, Й. В. Гете, як і Г. Е. Лессінг, визначив змістовне поле можливостей мистецтва і, так само орієнтуючись на давніх греків, ідеалом краси у пластичних мистецтвах вважав підкорення предмету закону внутрішньої духовної краси, котра виникає з пропорцій, які і забезпечують наявність прекрасного, навіть при створенні крайніх станів [5, т. 10, с. 49].

Проте у питанні вибору моменту фіксації предмета наслідування думка Й. В. Гете принципово відрізняється від позиції Г. Е. Лессінга з цього приводу.

Для першого специфіка мистецтва скульптури полягає у відображенні перехідного моменту, коли експресія досягла вищої точки, а її “патетичне вираження” втілюється “у переході одного стану в інший” [5, т. 10, с. 53]. Для другого – у виборі такого моменту, коли потворне ще не встигло вирватися назовні. У тлумаченні Й. В. Гете у пози і міміці героїв скульптури зображена “чуттєва дія” й одночасно її “чуттєва причина”, що “визначені [...] миттєвим, болісним, неочікуваним торканням” [5, т. 10, с. 53]. Власне і пафос трагічного цього твору як і інших творів пластичних мистецтв, Й. В. Гете пов’язує із фіксацією саме перехідного моменту.

У розумінні можливості втілення трагічного, Г. Е. Лессінг, на відміну від Й. В. Гете, вважав, що пластичне мистецтво з огляду на свою специфіку не здатне схоплювати трагічне, надаючи у цій царині пріоритет літературі та драматичному мистецтву. Пояснення цьому автор трактату “Лаокоон” вбачав у естетичній сфері; для нього законом пластичного мистецтва є краса. Натомість Й. В. Гете, аргументуючи свою позицію, переносив причину страждань у життєву природну площину, аналізуючи пози страждаючих людей з погляду фізичної реакції людського тіла на укуси “звичайних змій” [5, т. 10, с. 55]. Саме з цієї причини Артур Шопенгауер назвав його підхід до аналізу скульптури фізіологічним трактуванням. Водночас Й. В. Гете завдяки аналізу правдивого відображення страждання вийшов на вищий рівень оцінки твору, вважаючи, що його автори демонструють досконалу завершеність твору “як певного духовного і одночасно чуттєвого цілого” [5, т. 10, с. 56]. Невипадково як одну з умов “високого мистецтва” він виокремив поняття “внутрішньої духовної краси, що виникає з пропорцій”, котрим митець “вміє підкорити все, навіть крайнощі”, оскільки художній образ наближається до ідеалу лише внаслідок “піднесення його над обмеженою дійсністю” [5, т. 10, с. 49].

У своєму аналізі “Лаокоона” Й. В. Гете відверто не погоджувався із Г. Е. Лессінгом у питанні видових меж мистецтва. На початку статті він пропонував власний аксіологічний підхід до аналізу художніх творів, який сформулював у такий спосіб: “досконалий твір охоплює всі властивості мистецтва, котрі зазвичай існують роздільно” [5, т. 10, с. 48]. Він навіть перелік властивостей, що притаманні “найвеличнішим творам мистецтва” [5, т. 10, с. 48], не залежно від класифікації за видами.

Показовим у цьому аспекті є його критичне зауваження щодо вибору Г. Е. Лессінгом прикладів поетичного і пластичного мистецтв для встановлення відмінностей між видами художньої творчості. Веймарський учений не залишив поза увагою Лессінгове співставлення творів скульптури і поезії, вважаючи “несправедливим” “відносно Вергілія і до мистецтва поезії загалом” порівнювати “закоцюрблений, майстерний твір скульптури” із трактуванням його в “Енеїді”. Він пояснив це тим, що Вергілій використовував це як засіб для досягнення художньої мети і взагалі сумнівався, що історія Лаокоона може бути “гідним об’єктом поезії” [5, т. 10, с. 57]. Проте такий погляд лише підтверджує думку Г. Е. Лессінга про необхідність виявлення меж між пластичним і поетичним мистецтвом, керуючись засобами виразності.

Натомість пізніше, у “Поезії і правді” (1811–1831) Й. В. Гете із захопленням згадував те “приголомшливе враження”, яке справив на нього “Лаокоон” Г. Е. Лессінга, а саме: “це творіння зі сфери жалюгідної споглядальності вознесло нас у вільні простори думки. [...] відмінність між пластичним і словесним мистецтвом стала нам зрозумілою; [...] Художник, котрий займається пластичним

мистецтвом, повинен триматися у межах прекрасного, тоді як художник слова не може обійтися без всієї розмаїтості явищ, і йому цілком дозволено переступати ці межі. [...] Наче блискавкою осяяли нас наслідки цієї чудової думки” [5, т. 3, с. 267].

Відштовхуючись від зазначених розвідок Г. Е. Лессінга і Й. В. Гете, неабияку увагу аналізу специфіки виражальних можливостей мистецтва приділив А. Шопенгауер.

Визначивши красу людини “як найповнішу об’єктивацію волі на вищому шаблі його пізнаванності” [6, с. 335], він вважав завданням і метою мистецтв “зобразити ідею людства” [6, с. 336] шляхом вираження краси “як характеру роду”, так і “характеру індивіда”. Однак, зважаючи на те, що індивідуальне у своїй одиничності приносить у характер випадкове, митець має прагнути до зображення ідеального характеру, “підкреслюючи його значення для ідеї людства взагалі [...]”; в іншому випадку зображення буде портретом, повторенням одиничного як такого з усіма притаманними йому випадковостями” [6, с. 336]. На думку А. Шопенгауера, метою мистецтва є краса, тому художнє зображення, особливо у скульптурі, певною мірою “модифікує родовий характер” за допомогою індивідуального “і завжди виражає ідею людства певним індивідуальним способом, підкреслюючи в ній якусь особливу рису...” [6, с. 337], оскільки “суттєва риса ідеї людства полягає в тому, що вона знаходить вираження в індивідах самотньої значущості” [6, с. 337]. При цьому, індивідуальне, характерне не повинне шкодити красі і грації, – наголошував А. Шопенгауер, пояснюючи це тим, що які б положення і рухи не були потрібними, щоб виразити характер, вони мають бути виконані “найбільш відповідним цій особі, доцільним і легким способом”. За цим “повинен стежити не лише скульптор і живописець, але і кожен хороший актор: інакше його образ буде лише карикатурою, викривленням, перебільшенням” [6, с. 337].

Твердження А. Шопенгауера, що “у скульптурі краса і грація завжди відіграють головну роль” [6, с. 337] збігаються із думкою Г. Е. Лессінга, який так само основним законом живопису вважав красу. Несумісність крику із красою – це та площина, у котрій німецький просвітник намагався пояснити “факт, що Лаокоон не кричить” [6, с. 337]. А. Шопенгауер звернув увагу на те, що тема “Лаокоону” (вираження у скульптурі тяжкого фізичного страждання людини без крику), яку порушив Г. Е. Лессінг, ставала чи не єдиною підставою для обговорення критики. Лессінгів трактат стає імпульсом і для власних міркувань А. Шопенгауера, “відштовхуючи”, як він сам відзначав, “висловитися з цього приводу” [6, с. 338].

“Постійно повторюваний подив” [6, с. 338] стосовно “мовчазного страждальця”, він пояснив фізіологічною природою людини, яка “при сильному фізичному болі і сильному, і такому, що виник раптово, фізичному страхові рефлексія, котра могла б привести до мовчазного терпіння, повністю витісняється зі свідомості і природа криком рветься назовні, виражаючи цим одночасно страждання і страх ...” [6, с. 338]. Відсутність крику Лаокоона, уточнив А. Шопенгауер, як недолік відзначав ще Й. Й. Вінкельман, натомість намагаючись виправдати скульптора “перетворив Лаокоона у стоїка, котрий вважає нижче своєї гідності кричати згідно з природою” [6, с. 338]. А. Шопенгауер не погоджувався із аргументом Й. Вінкельмана, оскільки у такому випадку до фізичного страждання героя додається ще й “даремний примус, який змушує його утримуватися від вираження страждання” [6, с. 338]. Отже, Й. Вінкельман бачив у “Лаокооні” “стійкий дух великої людини, котра бореться із муками, яких зазнає і марно намагається придушити і замкнути в собі вираження

того, що відчуває; він не видає голосних криків, як це описано у Вергілія, у нього вириваються лише трепетні подихи” [6, с. 338].

Зокрема А. Шопенгауер констатував, що таке твердження “критикував” ще Г. Е. Лессінг і “виправив” його помилкове твердження в такий спосіб: “психологічну причину він замінив суто естетичною, а саме, – краса, принцип давнього мистецтва, не допускає зображення крику” [6, с. 338]. Проте, А. Шопенгауер не погоджувався з Г. Е. Лессінгом у додаванні до пояснення мовчання Лаокоона “другого аргументу” [6, с. 338], який, на його думку, полягає у неможливості зображення у статичному творі мистецтва минушого стану, котрий не може бути тривалим. При цьому він посилався на “сотню прикладів у вигляді прекрасних фігур, котрі схоплені у скороминущих рухах, такими що танцюють, борються, ловлять один одного тощо” [6, с. 338]; окрім того, брав до уваги і думку Й. В. Гете, котрий взагалі наполягав на необхідності обрання для скульптури саме минушого моменту. Неприйнятною для А. Шопенгауера є і тлумачення сучасників Й. В. Гете – А. Гірта (1759–1839) та К. Л. Фернова (1763–1808): перший, “зводячи все до вищої правди вираження, дійшов висновку, що Лаокоон не кричить тому, що він близький до смерті від задухи і вже не може кричати”, а другий – лише співставив існуючі позиції, не додавши нічного нового” [6, с. 338].

Психологічні і фізіологічні причини, якими критики пояснювали стриманість Лаокоона “дивують” А. Шопенгауера і здаються непереконливими. Особливий жаль він висловив з приводу Г. Е. Лессінга, котрий на відміну від Й. Вінкельмана, А. Гірта, К. Фернова, і навіть Й. В. Гете, “був таким близьким до правильного пояснення, і все ж таки не попав у точку” [6, с. 339].

Так само як і Г. Е. Лессінг, А. Шопенгауер надав свою відповідь у естетичній площині, але з тією відмінністю, що учений-просвітник, на його переконання, впритул підійшовши до суті, обмежив свої умовиводи щодо образотворчого мистецтва межею прекрасного. Констатуючий висновок А. Шопенгауера є таким: треба рішучо вказати на те, що зображення крику у скульптурі неможливе “з тієї простої причини, що такого роду зображення є повністю поза галуззю мистецтва скульптора”. Невипадковим є і порівняння А. Шопенгауером мистецтва скульптури і театру. Посилаючись на власні театральні спостереження, він наголосив: якщо відтворений актором крик, як реакція на фізичний біль, “здійснили” на нього “велике і сильне враження” і багато в чому посприяли “правдивості образу” [6, с. 340], то “висічений з каменю німий крикун був би [...] смішним [...], оскільки крик наносить виразу обличчя і красі” велику шкоду [6, с. 340]. Отже Г. Е. Лессінг, доводячи “неестетичність” втілення виразу людського страждання у пластичному мистецтві, практично підійшов до висновку, якого чекав від нього А. Шопенгауер, але у теоретичному обґрунтуванні зупинився на античному погляді щодо цього.

Багато в чому спираючись на Г. Е. Лессінга, розширив поняття простору і часу у художній творчості Георг Лукач. Розглядаючи види мистецтва як гомогенні системи, він вважав, що “... будь яка [...] візуально-просторова система повинна містити у своїй цілості квазічас, так само як кожна система, що розгортається у часі, не може сформувати свій “світ” без участі квазіпростору” [7, с. 324]. Саме так термінологічно оформив угорський дослідник поглиблене розуміння простору і часу у своїх розмислах щодо їх спільного буття [7, с. 322].

Особливої уваги заслуговує те, що Г. Лукач при цьому зауважив, що в такий спосіб проблему спільного буття простору і часу [7, с. 322] було поставлено ще

у “Лаокооні” Г. Е. Лессінгом [7, с. 324]. Німецький учений, на думку Г. Лукача, керувався тією плідною суперечливістю образотворчих мистецтв, згідно з якою вони зі своєї вічно мінливої природи ніколи не можуть передати [7, с. 324–325] більше однієї-єдиної миті. У розробці цієї позиції, продовжив Г. Лукач, Г. Е. Лессінг вирішував дві теми: перша – це питання про те, “чи може момент здійснення являтися об’єктом художнього зображення” [7, с. 325]. Вважаючи цей аспект “цікавим у найвищому ступені” [7, с. 325], Г. Лукач додав, що Й. В. Гете розглядав його у застосуванні до поезії у тому ж сенсі, у якому запропонував Г. Е. Лессінг стосовно пластики [7, с. 325].

У якості “другої теми” “Лаокоона” Г. Лукач виокремив думку Г. Е. Лессінга щодо вибору моменту фіксації, який “в одну мить увінчується мистецтвом” і не повинен виражати нічого такого, що мислиться лише як минуше. Це посилання німецького вченого у теоретичному обґрунтуванні Г. Лукача отримує конкретний часовий вимір для образотворчого мистецтва і дає йому змогу зробити наступний висновок: “єдність протиріч, що досягнута в “світі” живопису і скульптури, “знімаючи” все, що розгортається у часі, закарбовує сьогодення в його конкретній сутності так, що воно постає як результат минулого і момент, з котрого починається майбутнє” [7, с. 325]. І якщо образотворче мистецтво хоче досягнути правдивого відображення об’єктивної дійсності, писав угорський теоретик, то у миті, яка візуально відображена, повинна міститися вся повнота тих визначень, котрі утворюють рух, тобто у чисто зоровій гомогенній посередницькій системі має бути знайдене необхідне “зняття” протиріччя. Рух має бути відображений таким способом, щоб, “не порушуючи моментальності, котра лише і піддається зображенню, безпосередньо відчутно було те, що передувало цій миті, і те, що за нею піде, щоб якісна особливість, напрям, сутність миті сприймалися евокативно-чуттєво” [7, с. 326]. Здобуток Г. Е. Лессінга, котрий “чітко сформулював це питання”, акцентував Г. Лукач, не зменшується тим, що він користувався при описі цього явища гносеологічними і психологічними категоріями XVIII століття; а його термін “плідний момент” і дотепер зберігає свою наукову цінність, “оскільки і для художника, і для сприймаючого мистецтво плідність зображеної миті – це суб’єктивний бік об’єктивно досягнутої у творі повноти визначень” [7, с. 326]. Такий умовивід Г. Лукач посилив словами Г. Е. Лессінга, котрий відзначав, що “чим більше ми дивимося, тим більше думка наша додає до видимого, чим сильніше працює думка, тим більше збуджується наша уява” [8, с. 91].

Таким є об’єктивний бік проблеми, стверджував Г. Лукач, але існує і суб’єктивний аспект, що тісно пов’язаний зі структурою твору мистецтва, “з його евокативно-орієнтуючою функцією [7, с. 326]. У підтвердженні цієї позиції він посилався на III главу “Лаокоона”, у якій Г. Е. Лессінг констатував, що твори образотворчого мистецтва призначені не для одного лише миттєвого споглядання, але для уважного і тривалого споглядання. Саме слово “споглядання” вводить момент часу, принаймні як необхідний елемент естетичного сприйняття” [7, с. 326].

Основоположне значення у теоретичному обґрунтуванні Г. Е. Лессінга меж між літературою і образотворчим мистецтвом, за Г. Лукачем, має питання “абсолютної визначеності предмета” [7, с. 337] (вибір матеріалу, предмета наслідування враховуючи специфіку окремих видів мистецтва). Згодом ця думка стане предметом розмислів Ф. Шіллера [9, с. 330], але, наголосив Г. Лукач, “його розмисли на цю тему були випереджені Лессінгом” [7, с. 337]. Не випадково у трактаті “Лаокоон”

проблема описовості і її подолання як засобу вираження у літературі стояла на першому плані, уточнив Г. Лукач.

Пояснюючи позицію Г. Е. Лессінга, він зауважив, що “об’єкт, котрий у живописі мав би зображуватися з усіма особливостями його безпосереднього, предметного, чуттєвого буття, в літературі стає просто елементом якоїсь дії. Це, перш за все, означає, що у літературі предмети виступають не безпосередньо у своєму бутті-в-собі, але як предметні опосередкування людських зв’язків, які надають їм життя людських дій” [7, с. 338]. Угорський дослідник упевнений, що Г. Е. Лессінг, котрий ще не знав “нашого поняття “фетишизм”, бореться саме проти фетишизації відображеної у літературі дійсності, оскільки людина і людські взаємовідносини стоять тут у центрі “світу”, що нею твориться” [7, с. 338]. Цей аспект Лессінгової теорії Г. Лукач спроектував не лише на описову поезію XVIII століття, проти якої безпосередньо протестував Г. Е. Лессінг, але і на літературу натуралістичної школи (Адальберт Штифтер), і на авангардистських поборників монтажу упредметненого світу (Джон Дос Пассос), і на твори прибічників найновішого “роману речей” (Ален Роб-Грійє), у творах котрих сутність людського буття, людської долі “губиться серед бурянів фетишизованих об’єктів його дій, обставин його життя” [7, с. 338].

Найбільш показовою у цьому аспекті Г. Лукач вважав “сцену з Єленою” з гомерівського епосу, у тлумаченні якої автором “Лаокоона” “ще виразніше виступає діалектика визначеності і невизначеності”. Отже, резюмував Г. Лукач, що Г. Е. Лессінг не лише поставив, але і вирішив для різних видів художньої творчості проблему “визначеності або невизначеності художньо оформленої предметності” [7, с. 338].

Особливої актуальності набувають естетичні теорії Г. Е. Лессінга у дослідженнях російських вчених XX століття, котрих об’єднує загальний погляд на його теоретичні міркування. Генеральна ідея аналізу трактату “Лаокоон” у дослідженнях радянського періоду ґрунтувалася на необхідності глибшого вивчення й “інтерпретації”, оскільки у XX столітті визначення “паралелі між живописом і літературою вимагають великої обережності” [10, с. 143].

Зокрема, на думку М. Ліфшиця, окрім естетичного осмислення специфіки художньої творчості, питання пошуків паралелей між видами мистецтва для XX століття набуло вкрай актуального значення [10, с. 143]. Вважаючи “головним нещастям” мистецтва XX століття “літературність поганого смаку”, російський учений констатував, що мистецтво авангарду, звинувативши реалістичний живопис у підкоренні формальних завдань літературному змісту, перейшло на мову іносказань, алегорій та літературних символів; художники-модерністи можуть “зашифрувати” і “закодувати” будь-яку ідею, перетворюючи твір мистецтва у “ребус або кросворд” [10, с. 144]. Така байдужість до істини “ангажованих” митців, за твердженням М. Ліфшиця, ставить їх творчість поза культурою і зводить їх роль до “поганої публіцистики” [10, с. 144].

З цієї причини звернення до естетичних ідей Г. Е. Лессінга, наче і сьогодні, відзначив дослідник, є пересторогою німецького просвітника проти повернення “живопису до піктограми” і “штучної, службової мови умоглядної абстракції” [10, с. 144]. Враховуючи Лессінгове заперечення естетичних принципів класицистських канонів, М. Ліфшиць наголосив, що сам автор “Лаокоона” опинився в ситуації, коли в офіційному мистецтві утвердилася “універсальна службова мова” художньої творчості, і живопису загрожувала небезпека перетворення “у додаток до ученої

міфології” і “зібрання ілюстрацій” до Гомера і Вергілія. Щодо поезії “доби Лессінга”, то вона, навпаки, “була перевантажена” описовістю, яка мала слугувати доказом морально-повчальної ідеї “доцільності світу, що існує, і обов’язкової переваги хорошого над поганим” [10, с. 144]. Саме цим М. Ліфшиць пояснив радикальні випадки Г. Е. Лессінга проти “вираження абстрактних ідей” і “стерильної службової мови” у мистецтві, яка є “чужою живій самобутності змісту” [10, с. 144].

Пристрасність німецького вченого у його виступах проти змішування форм і дотримання меж, що розділяють живопис і поезію, вважає російський учений, є лише “зовнішньою рамкою” його головної думки, у той час, коли насправді у “Лаокооні” доводиться “більш широка теорема: всі формальні особливості художнього твору диктуються його предметним змістом” [10, с. 144]. Пояснення Г. Е. Лессінга полягає у тому, що мова кожного мистецтва “до крайнього ступеня є невіддатливою” і не допускає довільного використання саме тому, що “вона є певною версією мови самих речей” [10, с. 145]. Невипадково М. Ліфшиць звернув увагу на вимогу німецького теоретика щодо вибору предмета зображення, який би був “придатним” для конкретного виду мистецтва, оскільки “засоби вираження повинні знаходитися у тісному зв’язку із тим, що виражається” [10, с. 145]. Відтак, на думку Г. Е. Лессінга, емпіричний досвід художника обумовлений певною вибірковістю, узагальнив його міркування М. Ліфшиць, але ця вибірковість має не суб’єктивне, а об’єктивне походження. Російський дослідник відзначив, що “для Лессінга емпіричне сприйняття природи входить у мистецтво під кутом зору її ж власних “прегнатних” форм. Штучний світ людини закладений у природному, котрий має свої суб’єктивні предикати, так би мовити, своє реальне апріорі” [10, с. 146]. Твердження Г. Е. Лессінга, що будь-яке мистецтво, яке має своєю метою наслідування, повинне подобатися і зворушувати, перш за все, завдяки досконалості самого предмета наслідування, дає підстави М. Ліфшицю зробити висновок, що німецький просвітник у питанні апріорного передбачення впливу художнього твору “був важливим попередником Канта [...] з тією відмінністю, що у своїй діалектиці він залишається більш близьким до матеріалізму XVIII століття.” Російський дослідник, керуючись Лессінговим аналізом тих знаків, які використовують часові і просторові мистецтва, особливу увагу звернув на його аксіологічний аспект, оскільки “цінність” твору мистецтва у трактаті “Лаокоон” визначається “лише за жвавістю враження”, яке справляє на реципієнта твір мистецтва. М. Ліфшицю виявилася близькою позиція Г. Е. Лессінга стосовно переваг поезії як такої, що їй “відкрито все розмаїття життя, включаючи у цей процес і відкидання, і зло, і потворне” [10, с. 148], тоді як у живописі “з огляду на фатальний закон розвитку” все чуттєве “завмирає в “абстрактній рефлексії” ” [10, с. 148]. Думка ж Г. Е. Лессінга, що “пластичні мистецтва більше належать давній добі, а поезія – новому часові, підводить дослідника до висновку, що “система мистецтв” Лессінга є “історичною естетикою” і випереджає “наївне” і “сентиментальне” Ф. Шіллера та “класичне” і “романтичне” братів Шлегелей. В цьому ж контексті він згадав і Г. Гегеля, “історична картина” котрого зображує послідовний шлях художньої культури від живої тілесності античного світу до мертвого механізму і умоглядної духовності дев’ятнадцятого століття” [10, с. 149]. Отже, за твердженням радянського вченого, “дедукція видів мистецтва створює у Лессінга свого роду історичний контрапункт” [10, с. 149].

З погляду естетико-теоретичних висновків Г. Е. Лессінга щодо співвідношення загального й індивідуального у мистецтві, типізації і меж індивідуалізації, а також розширення його художніх можливостей, зокрема, шляхом вирішення проблеми потворного підходить до аналізу “Лаокоона” В. Р. Гриб. Він характеризував трактат Г. Е. Лессінга як маніфест, що був спрямований на руйнування теоретичних основ класицизму і розуміння античності, як “умовного міфологічного світу абстрактно прекрасного” [11, с. 72]. Звертаючи увагу на Лессінгове тлумачення краси, В. Гриб акцентував увагу на прагненні німецького теоретика “очистити” це поняття від естетичних нашарувань XVII століття, унаслідок чого краса у нього стає синонімом узагальнення, а потворне – синонімом суто зовнішньої схожості [11, с. 74].

У цьому контексті російський вчений особливого значення надав позиції Г. Е. Лессінга щодо “вибору моменту” для творів пластичного мистецтва і в обґрунтуванні її правомірності не залишив жодного шансу теоретичним висновкам Й. В. Гете з цього питання. Наводячи ланцюг умовиводів автора трактату, В. Гриб у такий спосіб акумулював його думку: скульптор або живописець “можуть брати з дійсності, яка вічно змінюється, лише один момент”, враховуючи при цьому, те, що статичний арте-факт “продовжує своє буття у мистецтві, а відображення швидкоплинних явищ і таких, що швидко зникають, тобто “перехідних”, буде навіювати відразу або навіть страх” [11, с. 73].

У зв’язку з цим, В. Р. Гриб відзначив пластичне узагальнення за Г. Е. Лессінгом, заперечив зображення динаміки і різноманітності дійсності [11, с. 74]. Окрім того, він акцентував, що на думку Г. Е. Лессінга властивості образотворчого мистецтва зовсім не є властивостями мистецтва взагалі, на чому наполягав Й. В. Гете, а витікають з обмеженості художніх засобів скульптури і живопису, які дають змогу передавати лише статику дійсності, її предметну застиглу форму [11, с. 77–78]. Цим російський дослідник створив дискусійне поле поглядів двох титанів-просвітників на мистецтво і, вочевидь, у цій площині логіка та сила Лессінгової аргументації для В. Гриба є неподоланною і суперечить твердженню Й. В. Гете щодо загальних властивостей мистецтва незалежно від їх класифікації про що йшлося вище.

Російський дослідник відзначив, що автор “Лаокоона”, намагався подолати “обмеженість” засобів виразності пластичного мистецтва у всебічному відтворенні життя, що постійно змінюється, у своєму “вченні про поезію” [11, с. 77]. У цій площині він виокремив найважливіші принципи поетичної творчості – узагальнення й індивідуалізацію, – на яких вибудовував свою теорію Г. Е. Лессінг. Наразі, В. Гриб зауважив, що автор “Лаокоона” доводив принцип узагальнення у поезії як шлях індивідуалізації і відтворення закономірного через випадкове й одиничне [11, с. 78]. У зв’язку з цим, поет, на відміну від скульптора і живописця, котрим це недоступно, “може передавати всі відтінки і стани пристрасті, навіть суперечливі” [11, с. 78].

Отже, стверджував російський вчений, у дослідженні Г. Е. Лессінга відмінність поезії і скульптури доводиться тим, що на відміну від пластичних мистецтв, поезія індивідуалізує загальний характер предмета, але зображуючи його у русі, “порушує міру, оскільки виводить предмет у ... недосконалому вигляді” [11, с. 80]. Водночас, розвив думку Г. Е. Лессінга В. Гриб, виходячи за межі прекрасного, поезія “вступає ... у світ безкінечного різноманіття дійсних діянь і пристрастей людини” [11, с. 80]. Він наголосив, що внаслідок цього німецький учений допустив введення у поезію потворного з метою збудження і посилення змішаних вражень та поєднання смішного і жахливого, застосовуючи, таким способом, для поезії інше розуміння

краси, котра є “гармонією живого, такого що рухається і змінюється, гармонією, що не може бути втілена у видимій, відчутній формі” [11, с. 80]. При цьому В. Гриб спирається на міркування автора “Лаокоона” стосовно того, що будь-яке людське почуття і переживання втрачають у пластиці свій особистий відтінок і свою складність. Пластика дає лише загальну форму почуття, але нічого такого, що може відволікти від узагальненого сприйняття цього почуття, тобто такого, що порушує міру і є надмірно індивідуальним [11, с. 75]. Подібну “обмеженість” пластичних мистецтв мотивував Г. Е. Лессінг специфікою типізації, у зв’язку з чим, все, що стосується до вираження почуттів індивідуальної людини, є поза сферою живопису і скульптури, розвивав далі думку Г. Е. Лессінга російський учений. Тому “образотворче мистецтво не може подолати корінної протилежності між узагальненням і емпіричним матеріалом, правдою і правдоподібністю, типовим і індивідуальним” [11, с. 77].

Отже, висновок В. Гриба “знімає” недолік “другого аргументу”, який А. Шопенгауер знайшов у Лессінговому обґрунтуванні видової специфіки образотворчого мистецтва.

Російський лессінгознавець Г. М. Фрідлендер проаналізував теоретичні висновки Г. Е. Лессінга щодо видової специфіки мистецтва у співставленні з аналогічними ідеями Й. Й. Вінкельмана (1717–1768). Власне праця Й. Вінкельмана “Думки про наслідування грецьким творам у живописі і скульптурі” (1755) і послугувала вихідним пунктом для полеміки Г. Е. Лессінга з її автором.

Зокрема Г. Фрідлендер відзначав, що критика Г. Е. Лессінга була спрямована на вінкельманівську інтерпретацію античного мистецтва, яка полягала в ідеалізації образів грецької скульптури. На його думку, Й. Вінкельман у мистецтві підкреслював, перш за все, моральне начало, вважаючи “прекрасну натуру” зовнішньою оболонкою “великої душі” [12, с. 40]. На відміну від Й. Вінкельмана, продовжує Г. Фрідлендер, Г. Е. Лессінг, запропонувавши інше розуміння античності, вибудував художній ідеал на поєднанні героїчного із людським, а суть ідеальних образів давньогрецького мистецтва пояснив внутрішньою силою героїв, котрі залишаються героями, не перестаючи бути людьми з крові і плоті, а не холодною величчю духу, що панує над звичайними людськими почуттями і пристрастями [12, с. 41].

Натомість, Г. Фрідлендер відзначив і певну обмеженість позиції Г. Е. Лессінга, котрий, з одного боку розумів, що встановлені ним межі між мистецтвами є не абсолютними, а відносними, з іншого – “недостатньо враховував всю гнучкість і рухливість цих меж, наявність між різними мистецтвами чисельних зв’язків і переходів...” [12, с. 50]. Радянський учений вказав і на “нестачу діалектичного мислення” [12, с. 50] у поглядах Г. Е. Лессінга на природу образотворчого мистецтва, що призвело його до “дивного протиріччя із самим собою”, оскільки німецький дослідник “не усвідомив існування меж між різними видами самого образотворчого мистецтва” [12, с. 51]. Із цим, продовжив Г. Фрідлендер, пов’язано і друге внутрішнє протиріччя автора трактату “Лаокоон”: слушне твердження Г. Е. Лессінга щодо розширення меж сучасного мистецтва і необхідності наслідувати “у новітній час”, на відміну від доби античності, “всю видиму природу, у якій прекрасне складає лише малу частку” [8, с. 89–90], не корелюється із тим, що естетичний пріоритет у галузі образотворчого мистецтва, для нього залишається в межах античного закону краси.

Проте російський дослідник відзначив, що незважаючи на вказані протиріччя, сила естетичних ідей Г. Е. Лессінга полягає у тому, що автор “Лаокоона” визнав реалістичну природу пластичних мистецтв і поезії, які “є відображенням об’єктивного світу”, а “відмінність законів поезії і образотворчого мистецтва витікає [...] з їхньої здатності із різним ступенем повноти зображувати певні сторони зовнішньої дійсності, яка існує незалежно від свідомості людей” [12, с. 58]. Отже, Г. Фрідлендер наголосив, що “вчення про специфічні закони живопису і поезії” Г. Е. Лессінга не лише не втратило свого значення і по сьогодні, але “набуло особливої актуальності” у своєму протистоянні “суб’єктивізму” й “абстрактності” [12, с. 61] у мистецтві. Зрозуміло, що естетична оцінка “Лаокоона” у тлумаченні радянського дослідника зроблена з погляду марксистсько-ленінської естетики, проте не погодитись з ним щодо історичної цінності трактату Г. Е. Лессінга для розвитку саме реалістичного мистецтва неможливо.

Неабиякий інтерес до естетичної спадщини Г. Е. Лессінга спостерігається і у теоретичних дослідженнях Івана Франка. Зокрема, для статті “Хуторна поезія П. А. Куліша”, у якій він порівняв зазначене у назві із “Посланням до живих і мертвих і ненароджених” Тараса Шевченка, український дослідник обрав епіграфом наступний вислів Г. Е. Лессінга у “Лаокооні”: “Так само можна з певністю вважати за невіддале наслідування кожний поетичний твір, переконливий у дрібницях і хибний у своїй основі, хоч би той твір мав багато малих красот” [13, т. 26, с. 165]. В іншій статті, міркуючи про необхідність розвитку української літератури, писав, що відверта, нехай і болісна констатація, жалюгідного її стану містить потужний потенціал для розвою. І. Франко пояснив це твердження тим, що усвідомлення, після слів В. Белінського, що “Росія немає літератури”, – зародило літературу російську, а століттям раніше, аналогічний “вигук” Г. Е. Лессінга – німецьку [13, т. 26, с. 157].

А есе І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898) взагалі є своєрідним діалогом українського вченого із теоретичними висновками Г. Е. Лессінга, що були викладені у трактаті “Лаокоон”. Співставляючи специфіку пластичних і поетичних мистецтв, український дослідник принципово не погодився із встановленою німецьким теоретиком відмінністю між образотворчим і поетичним мистецтвами як такою, що визначається просторовими і часовими критеріями їх унаочнення.

Аналізуючи особливості скульптури і поезії, І. Франко врахував той вплив, що вони мають на уяву реципієнта. Він відзначив: “як звісно, малярство силкується при допомозі ліній і красок, відповідно зложених на таблиці [...], передати нам чи то якусь частину дійсного світу [...], або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або менше живцем з природи... Сама природа цієї штуки жадає того, що все, зображене нею, мусить бути недвижне і незамінне ... Малярство різниться від дійсної природи своєю недвижністю” [13, т. 26, с. 102]. Проте, акцентував І. Франко, “се зовсім не значить, що твори цієї штуки і на нас роблять враження недвижності та мертвоти” [13, т. 26, с. 102]. Відтак вважав він, “найкращі тріумфи малярської штуки” забезпечуються тим, що за допомогою “нерухомих” засобів виразності цей вид мистецтва здатен “викликати в нашій душі враження руху” [13, т. 31, с. 103]. Наприклад, картини Айвазовського змушують дам несвідомо “хапати рукою сукні”, скульптура Аполлона Бельведерського – мимовільно наповнювати груди повітрям, а “при виді “Лаокоона” – неконтрольовано скорочувати мускули, мов з болю і обридження перед гадюками” [13, т. 31, с. 103]. Отже, зробив висновок І. Франко, наша уява, тобто “ми самі вносимо рух у той куточок природи”, який

“закріпив” митець, і власне “в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення” [13, т. 31, с. 103].

Мета поезії, на думку українського дослідника, є подібною до мети пластичного мистецтва, оскільки вона так само і лише властивими їй виражальними засобами “передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його також понад вир дійсного життя і передає без дальшої зміни поточності” [13, т. 31, с. 103].

У такий спосіб І. Франко довів тотожність “вихідної точки” і мети обох “форм артистичної творчості”, оскільки і поезія “властивими їй способами” здатна “репродукувати у душі” реципієнтів “моменти життя (руху, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор” [13, т. 31, с. 103]. Водночас дослідник відзначив, що “подібність сих двох штук” обмежується їх метою, пояснюючи це “зверненням” пластичного мистецтва лише до зору, а поетичного – одночасно і до зору, і слуху. Пластичне мистецтво “посередньо, при допомозі зорових вражень”, розбуджують у душі реципієнта образи, “які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням” [13, т. 31, с. 104], а поезія – за допомогою слів апелює “і до всіх інших смислів і може викликати такі образи у нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може”. Отже, продовжив свою думку І. Франко, поезія “лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні категорії: простору і часу” [13, т. 31, с. 104].

Український учений взяв на себе відповідальність за “парадоксальність” такого твердження і, незважаючи на пієтет до Г. Е. Лессінга, якого завжди вважав інтелектуальним “велетнем” [13, т. 27, с. 118], запропонував переглянути і внести уточнення до його трактату. І. Франко відзначив, що висунуті німецьким теоретиком у “Лаокооні” критерії визначення специфіки образотворчих і поетичних мистецтв, які полягають у тому, що малярство панує винятково в категорії місця, а поезія в категорії часу, “давно пережилося і потребує значної поправки” [13, т. 31, с. 104]. На думку українського теоретика, сприйняття пластичного мистецтва потребує перенесення погляду з однієї деталі до іншої і спонукає реципієнта “очима і фантазією” виконувати “певний рух, поки обійдемо цілість” [13, т. 31, с. 104–105]. І незважаючи на те, що художник розміщує “перед нашими очима” деталі одну біля іншої в категорії місця, сприйняття потребує “перцептувати” художній твір частинами в категорії часу і руху. Отже, на відміну від Г. Е. Лессінга, І. Франко розглянув поезію, як таку, що одночасно використовує рух і простір. Перцепція у поезії дійсно відбувається в категорії часу, продовжив він свою думку, оскільки реципієнт йде “очима з одної деталі, від одного образу до другого, поки не пройдемо цілість. Тільки що поет дає нашій уяві далеко більшу задачу...” [13, т. 31, с. 105]. Проте як твір, що написаний чи надрукований, поезія “лежить у категорії “місця простору””. Логіка міркувань приводить І. Франка до висновку, що висловлена у “Лаокооні” антитеза поезії і малярства не може вважатися правильною, а “обі ті галузі штуки простягаються в обох категоріях – простору і часу, мають у собі спокій і рух” [13, т. 31, с. 105].

Задля глибини аналізу у пошуках “дійсної, принципальної різниці” між поезією і малярством І. Франко звернувся до XVIII поезії з циклу “Повернення на батьківщину” Г. Гейне, яка відрізняється підкресленою живописністю створених поетом образів природи. Багатство перцепцій, що викликає вірш Г. Гейне, вважав І. Франко, навряд чи передасть маляр своїми виражальними засобами, що не

призначені для відтворення звуку і такту сумного плескоту води від весел. Секрет цієї відмінності між видами мистецтва, констатував український дослідник, “в тім, що поет може в кожній хвилині з домени зорового зміслу перескочити в домену всякого іншого зміслу, а маляр прив’язаний тільки до сього одного” [13, т. 31, с. 107]. Образи, що створює художник є нерухомими, “мов замерзлі образи, навіть коли тими образами символізується рух”, тоді як слова поета, хоча і “лежать недвижно на папері”, але в уяві сприймаючого репродукують рух, зміни, різномірність життєвих проявів. Отже, І. Франко вносить поправку до “Лессінгової дистинкції” [13, т. 31, с. 107], встановивши інший критерій відмінностей між пластичним і поетичним мистецтвом і сформулювавши це в такий спосіб: “не те відрізняє маляра від поета, що теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що техніка одної штуки зв’язана нерозривно тільки з одним зміслом зору, коли тим часом друга дає можливість апелювати до всіх зміслів” [13, т. 31, с. 108]. Висновок І. Франка повністю збігається із думкою А. Шопенгауера, хоча останній і не був таким категоричним у своїх висловлюваннях, а навпаки підкреслив, що Г. Е. Лессінг, серед усіх дослідників цієї проблеми у XVIII і навіть XIX столітті є єдиним, хто практично підійшов до її вирішення.

Застосована Г. Е. Лессінгом дистинкція стає предметом дослідження і української філософсько-естетичної думки XX століття. У передмові до першого видання “Лаокоона” українською мовою (1968) Ф. С. Уманцев зауважив, що німецький учений у своєму трактаті намагався підкреслити “необмежені можливості у правдивому відображенні життз” літературної творчості, проте виявив при цьому “недооцінку пізнавальних можливостей і суспільного значення” [14, с. 14] образотворчого мистецтва. І якщо теоретичні висновки Г. Е. Лессінга в царині літературної творчості безперечно посприяли “утвердженню реалістичного методу в літературі” [14, с. 15], то в осмисленні проблеми меж наслідування природи у творах пластичного мистецтва “він виходив із тих уявлень, які були вироблені до нього, з сучасної йому творчої практики” [14, с. 22]. Зокрема, акцентував український науковець, Г. Е. Лессінг “твердо дотримувався пануючої за тих часів думки про існування незмінних законів і норм мистецтва, які нібито знаходили своє найвище втілення в античності” [14, с. 22]. Отже, завершуючи аналіз Лессінгового трактату, Ф. С. Уманцев констатував, що у теоретичних твердженнях німецького просвітника знайшов своє відображення “об’єктивний стан образотворчого мистецтва і літератури Німеччини тих часів” [14, с. 34].

Крім того, до аналізу “Лаокоона” зверталися П. Полевой, М. Чернишевський, О. Анікст, В. Асмус, М. Овсянніков, О. Гулига, Б. Гавришков, Є. Басін; цей трактат в обґрунтуванні своїх естетичних теорій використовували Г. В. Ф. Гегель, М. Хайдеггер, Е. Касіер та багато ін. Отже, ті проблеми, що заклав Г. Е. Лессінг у “Лаокооні” зберегли своє значення не лише для його безпосередніх наступників, але і для філософів і мистецтвознавців XIX–XXI століть. Варто відзначити і те, що навіть неточності і протиріччя, на які звертали увагу дослідники Лессінгової теорії наступних генерацій, також містили конструктивний естетичний потенціал і ставали потужним поштовхом для подальшого розвитку наукової думки.

Список використаної літератури

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
3. *Гейне Г.* Собр. соч. : в 6 т. / Г. Гейне ; [пер. с нем.] – М. : Художественная литература, 1980–1983. – Т. 4, 1982. – 590 с.
4. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения / И. Г. Гердер / вст. статья В. М. Жирмунского. – М. ; Л. : Художественная литература, 1959. – VII–LIX, 392 с.
5. *Гете Й. В.* Собр. соч. : в 10 т. / пер. с нем., под. общ. ред. А. Аникста и П. Вильмонта, коммент. А. Аникста. – М. : Художественная литература, 1975–1980.
6. *Шопенгауэр А.* О четвероюм корне ... Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии / А. Шопенгауэр ; пер. с нем. / Ин-т философии. – М. : Наука, 1993. 672 с. – (Памятники философской мысли).
7. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического : в 4 т. / Д. Лукач ; пер. с нем., общ. ред. К. М. Долгова. – Т. 2. – М. : Прогресс, 1986. – 486 с.
8. *Лессинг Г. Е.* “Лаокоон” Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Е. Лессинг ; общ. ред., вступ. статья и прим. Г. М. Фридендера. – М. : Художественная литература, 1957. – 519 с.
9. Гете и Шиллер. Переписка (1794–1805): в 2 т. / пер. с нем., вступ. статья Г. Лукача. – М. ; Л. : Academia, 1937. – Т. 1 (Т. 2 не вийшов). – XXXII, 412 с.
10. *Лифшиц М.* Лессинг и диалектика художественной формы / М. Лифшиц // Вопросы философии. – 1979. – № 10. – С. 143–153.
11. *Гриб В. Р.* Избранные работы / В. Р. Гриб. – М. : Художественная литература, 1956. – 417 с.
12. *Фридендер Г. М.* “Лаокоон” Лессинга / Г. М. Фридендер // Лессинг Г. Е. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Лессинг ; общ. ред, вступ. статья и прим. Г. М. Фридендера. – М. : Художественная литература, 1957. – С. 7–62.
13. *Франко І.* Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1980. (Академія наук Української РСР. Ін-т літератури імені Т.Г.Шевченка).
14. *Уманцев Ф. С.* Система естетичних поглядів Лессінга. “Лаокоон” / Ф. С. Уманцев // Г. Е. Лессінг. Лаокоон / Г. Е. Лессінг ; переклад з нім. Є. О. Попович, вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. – К. : Мистецтво, 1968. – 290 с. (Пам’ятки естетичної думки).

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2013

Прийнята до друку 21.05.2013

THEORETICAL PROJECTIONS OF G. E. LESSING IN AESTHETIC-ART CRITICISM THOUGHT of XVIII–XX centuries

Halyna MYLENKA

*Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television,*

str. Yaroslaviv Val, 40, Kyiv, Ukraine, 01034

tel.: (044) 272-52-70; e-mail: milgal@ukr.net

The article deals with the specificity of analysis of tractate “Laocoon” by G. E. Lessing in philosophical-aesthetic thought of XVIII–XX centuries.

Key words: art form specificity, artistic creativity, space and time, poetic art, plastic art, “Laocoon”.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ Г. Е. ЛЕССИНГА В ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ XVIII–XX ВЕКОВ

Галина МИЛЕНЬКА

*Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенка-Карого,*

ул. Ярославов Вал, 40, Киев, Украина, 01034

тел.: (044) 272-52-70, e-mail: milgal@ukr.net

Рассмотрено специфику анализа трактата Лессинга “Лаокоон” в философско-эстетической мысли XVIII–XX вв.

Ключевые слова: видовая специфика искусства, художественное творчество, пространство и время, поэтическое искусство, пластическое искусство, “Лаокоон”.

УДК 27-312.47-535.7+821.161.2 “15/16”

БОГОРОДИЧНА ТЕМА У САКРАЛЬНІЙ ГИМНОГРАФІЇ ТА УКРАЇНСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Наталя СИРОТИНСЬКА

*Кафедра музичної медієвістики та україністики,
Львівська національна музична академія ім. Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79602
тел.: 096 435 12 92, e-mail: horacij@i.ua*

На матеріалі сакральної гимнографії розкрито яскравий і символічний зміст богородичної тематики, а також з'ясовано шляхи її проникнення у світ української барокової поетики. Наголошено на необхідності дослідження української літератури із врахуванням особливого впливу літургійної співаної поезії – гимнографії.

Ключові слова: сакральна гимнографія, літургійні тексти, барокова література.

*Преукрашення божественною славою
Священна и славна Діво пам'ят ти.
Ірмос 1 пісні канону Козьми Маюмського
на празник Успення Пресвятої Богородиці*

Відомий український філософ Сергій Кримський висловив думку про існування “поліфонії часу”, що означає можливість багаторазового входження в одну й ту ж “Гераклітову ріку” завдяки наскрізним образам культури, які суголосні вічності: “Життя культури не адекватне зміні старого на нове, минулого на прийдешнє, воно не підпадає взагалі під стрілу часу, бо акумулює потенціал всіх часів” [10, с. 692]. У світовому контексті таке місце, безсумнівно, займає Пресвята Богородиця, чий образ найвиразніше проявився у літературі та мистецтві християнського культурного обрїю, в тому числі й на Україні, а плідний ґрунт для його втілення забезпечила греко-візантійська гимнографія. Саме гимнографія, цей закорінений у християнські глибини світ співаного божественного Слова, катехизувала Русь-Україну, гуртувала спільноту, формувала нове образно-символічне мислення, а також шліфувала поетичну майстерність, закладену досвідом ще риторських шкіл. Про це виразно свідчить фрагмент звеличення Богородиці у тропарі 4-ї пісні канону Зачаття Пресвятої Богородиці:

*Риторскія тя по достоянію почитати Всепѣтая
языки многовѣщанная.*

Найвагоміше свідчення значущості образу Пресвятої Матері у Східній традиції знаходимо в момент усунення образу Христа з аспид візантійських храмів у середньовізантійську добу (834–1204 роки) та заміна Його лику іконами Богородиці-

Оранти “ширшої небес”, що символізувало кульмінацію процесу витіснення усвідомлення Христа як посередника між Богом і людьми [4, с. 11]. Тож для багатьох християн саме Пресвята Матір уособлюється з милосердною заступницею, яка прославляється у празничних службах, а також в окремій жанрово-тематичній групі богородичних пісень [25, с. 6]. Багатство репертуару богородичних піснеспівів можна легко уявити за їх чисельною перевагою у добовому богослужбовому циклі. Український богослов і літургіст о. Петро Крип’якевич налічує понад двадцять богородичних піснеспівів для однієї доби за Октоїхом, до яких у недільному богослуженні долучається ще майже двадцять малих гимнів і богородичний канон [12, с. 157]. До того ж, саме богородичний жанр слугував своєрідним завершенням окремих служб, великих чи малих літургійних циклів піснеспівів і така практика представлена в останніх словах найдавнішого зразка української літератури “Слово о полку Ігоревім” [19, с. 26]:

*Дъвици поють на Дунаи –
вьются голоси чрезъ море до Кієва.
Игорь ѱдетъ по Боричеву
къ святѣи Богородици Пирогощеи.*

Наголосимо, що саме гимнографія, яка за короткий час була перекладена на церковнослов’янську мову, і започаткувала розвиток української літератури, в чому велику роль відіграв високий мистецький стиль поетичного слова. Ймовірно, у цьому криється причина особливої духовності українського бароко, яке, на думку українських та чужоземних дослідників, вирізнялося на тлі європейської літературної традиції XVII–XVIII століть передовсім власною питомою релігійністю. Проте така риса не завжди сприяє прочитанню текстів сучасним читачем і про це виразно пише Рікардо Піккіо: “побуває думка, що гимнографія у слов’янських перекладах написана невиразною, блідою і риторично бідною прозою, але це викликано тим, що традиційний підхід методологічно непідготований до сприйняття літератури, дуже далекої від нашого сучасного розуміння “літературності”, оскільки в основі цієї літератури лежали специфічні уявлення про словесне мистецтво як засіб втілення релігійних постулатів” [17, с. 5]. Подібно висловився Олекса Мишанич про українську барокову поетику: “поетична творчість доби бароко на рівні образності, поетичної асоціативності залишається майже землею незнаємою, а нинішній український читач не є підготовленим до повного сприйняття барокової поезії, він не володіє тим багатством образних асоціацій біблійного походження і релігійного змісту, яким володів пересічний читач XVII ст.” [13, с. 88].

Тож прочитання та розуміння літургійних текстів, як і творів давньоукраїнської та барокової літератури, потребує особливої обізнаності у сфері богословських, естетичних та мовознавчих понять. Про це писали такі відомі дослідники, як Володимир Перетц, Дмитрій Ліхачов, Дмитро Чижевський, Михайло Мурьянов та інші, наголошуючи на важливій ролі літургійної поезії у створенні особливого середовища, в якому творилися усталені формальні прийоми, семантичні та лексичні моделі. Так засвоювалася нова образна система, в якій поступово особливого звучання набула богородична тема, що проникла у глибини жанрового розмаїття української літератури.

Особливе значення богородичної теми для давніх українців, ймовірно, пов’язане з кількома чинниками. З одного боку, відчувається вплив культу руської богині-

берегині родинного вогнища [2, с. 31], а з іншого – в Україні віддавна шанобливо ставилися до жінок, про що свідчить, наприклад, їхня висока освіченість вже у Княжу добу. Григорій Нудьга наголосив, що в цей період грамоті навчалися не тільки чоловіки, але й жінки: “Анна Ярославна, королева Франції, підписувала державні папери (1036 року) слов’янськими літерами, отже письму вона навчалася в Києві. Князівна Кунгута Ростиславна, жінка чеського короля Пшемисла Отокара II, стала першою відомою чеською поетесою, отже, теж навчилася писемності ще в Києві. З історичних джерел відомо, що дочка князя Всеволода Ярославича перетворила у 1086 році побудований батьком Андріївський монастир у “жіночий навчальний”, де дівчата опановували не лише рукоділля, але й спів і письмо. Збереглися також докази, що жінки Київської Русі користувалися письмом у повсякденній буденній праці, про це свідчать численні написи на пряслицях для веретен, а пізніше на “берестяних” грамотах” [15, с. 14].

Третім, і, ймовірно, найвагомим чинником, була надзвичайна мистецька вартість літургійних богородичних текстів, в яких Пресвята Діва поставала в образі не лише Могутньої Владарки, Цариці Небесної, але й милосердної заступниці – Пресвятої Матері, яка переживши великі душевні муки стала Матір’ю всього людства:

*Тебе заступницю и Покровъ державень христіанському роду Христос дарова:
покривати и спасати люди согрѣшишая, к тебѣ притѣкающая*

Стихира стиховна, на празник Покрови Пресвятої Богородиці.

Відчуття духовної єдності українців із Пресвятою Дівою виразно проявилось у духовній пісні “Пречиста Діво, Мати руського краю” [16, с. 84], а найяскравішим свідченням поваги до Богородиці та, водночас, розуміння значення жінки в українському суспільстві стала творчість Тараса Шевченка. Леонід Ушкалов навів приклади Шевченкових звертань до Діви Марії – благословенная в женах, великая в женах, всеблагая, всевятая, пренепорочная, преправедная, пречиста, скорбящих радосте, пов’язуючи їх походження з образним ладом богородичних акафістів [21, с. 213], а також переспіває в поемі “Марія” текст богородичного пісенспіву 2 гласу богородичного циклу “Грішних молитви”, що були добре знайомі в Україні:

Все упованіє моє к тебѣ возлагаю

Мати Божія сохрани мя во своем си крові (богородичен 2-го гласу)

Все упованіє моє на Тебе, мій пресвітлий раю,

На милосердіє Твоє, Все упованіє моє (Т. Шевченко).

Тож не випадково Іван Франко підсумував: “Я не знаю у всесвітній літературі жодного поета, котрий би так витривало, так гаряче виступав оборонцем жіночих прав, захисником права жінки на повне, чисто людське життя. Жертвування власної людської індивідуальності на справу милосердя, нехтування власними стражданнями, забуття власного безправ’я і посвята всіх сил на службу єдиній високій і благородній ідеї, добра загалом і всієї людськості – ось ідеал жінки, який залишив нам Шевченко як свою найдорожчу спадщину. Тож не диво, що й найвищий дотеперішній здобуток людськості на полі моралі, велику ідею любові до ближнього, цю основну ідею християнства, Шевченко вважав головним чином справою жінки – Марії, матері Ісусової” [23, с. 122]. Так простежується неперервна нитка тяглості поміж літургійним обрядом і авторським відображенням середньовічної гимнографічної символіки, зокрема, на прикладі барокової літератури.

Зокрема, із Львівським братством пов'язана ціла епоха в українській культурі, окрасою якої стало суцвіття видатних постатей – Стефана Зизанія та його брата Лаврентія, Кирила Транквіліона-Ставровещького, Лазаря Барановича, Йоаникія Волковича та багатьох інших, чия творчість сформувала шляхи розвитку національної літератури на подальші століття [5, с. 141]. Знаменно, що братчики вважали себе під опікою Пресвятої Богородиці та задекларували це у геральдичному вірші:

Пречестное знаменіє
Братства ставропігїон лвовского
Успеніє пречистыя Богородица приснодѣва Марія

Благо здѣ пречестному знаменію трвати,
И небом небес, Матер Божію всѣм знати.
Под тым, всю ктиторство старожитность маєт.
И иле к хвалѣ еи належит, скланяет [20, с. 51].

В одному з відомих творів Львівського братства “Просфоними” [1, с. 503], вітальній драматургічній сценці на честь київського митрополита Михайла Рогози, виявляємо відчутну пов'язаність поетичного тексту зі співною літургійною практикою та гімнографічною образною системою. Насамперед про це свідчить композиція “Просфоними”, структурована на “лики” й “голоси”, а також згадка у розділі “предслов от малих” такої форми співу як “гласування” чи виразу “пѣсни сладцѣ соплѣтати”. Словосполучення “пѣсни сладцѣ” надалі використовується в тексті в подібних варіантах співних форм: “сладкими пѣнїями, богоугодно співати, сладкопѣсных глас, співати ми кажет серце” тощо.

Традиційним для гімнографії є також використання хайретизмів, тобто євангельського звертання архангела Гавриїла до Діви Марії – “Радуйся”, що стало одним із улюблених образів сакральної, а надалі і барокової поетики. У “Просфоними” зустрічаємо наступні варіанти:

– *Радуйся, граде, усердно пастиря прїємлюще, радуємся убо и мы братіє, отца нашего зряще, да возрадуется душа твоя, зряи нас;*
– *да радуємся и мы святытелеви пролѣтіє благовѣствующему;*
– *радуїтєся небеса небес, купно и вся земля с нами, радуїтєся и ангели божїи,*
– *радуїся грядый святителю.*

Яскравим прикладом такого стилю є стихира на *Господи воззвах* 6 гласу празника Благовіщення Пресвятої Богородиці, де на основі звеличення “Радуйся” вибудовується сув'язь богородичних образів у переплетенні із старозавітніми текстами:

*Совѣтъ превѣчный окрывает тебѣ, отроковице,
гавріиль предста, тебе лобзая и вѣщяя:
радуїся, земле ненасѣянная: радуїся, купино неопалимая:
радуїся, глубино неудобозримая: радуїся, мосте, къ небесамъ приводяй,
и лѣствице высокая, юже іаковъ видѣ:
радуїся, божественная стамно манны: радуїся, разрѣшеніє клятвы:
радуїся, адамово воззваніє, съ тобою господѣ.*

Варто відзначити, що хайретизми “Радуйся” наявні також у давньоруській літературі і трапляються у “Повісті временних літ” у похвалі княгині Ользі:

“*Радуйся руское познаніє к Богу, начатокъ примиренію быхо*” [6, с. 98]; у похвалі страстотерпцям Борисові і Глібу: “*Радуйтеся страстотерпца Христова заступника Руської землі, Еже исцѣленіє подаєтся приходящимъ к вамъ съ вірою и любов'ю*” [6, с. 100]; у літописній оповіді Нестора про відкриття мошей прп. Феодосія Печерського: “*Радуйся отче наш і наставниче Феодосіє*”.

Цікавий приклад знаходимо у творчості Йоанікія Волковича, який, використовуючи хайретизм як епіграф, створив розлогий цикл віршів “О радости Богородици”:

*Ты же чистаа красуйся, богородице,
о востаніи сына твоего*

*Твоєй радости и мы ть, дѣво, помогаем,
Тебе, матку утѣхи, любезно витаем.
Радуся, панно, тобѣ над всѣх ликовати,
Над всѣх ся принадлежит тобѣ радовати* [3, с. 168].

А в збірці віршів Івана Величковського “Зегар з полузегарком” (1690) в основі лежить також хайретизм “Радуйся”, що визначає загальну композицію твору [7, с. 372]. Перша частина “Зегар цѣлий, содержащ в себѣ часов 24” містить 24 двовірші, кожен з яких звернений від імені кожної години доби до Пресвятої Богородиці і містить виголос “Радуйся”. Матір Божа та її материнська любов у Величковського несуть у собі функцію гармонізації духовного й матеріального, що прочитується в поетичних текстах:

Час 1.

Час первый возглашает: “Радуйся, єдина,
Первѣйшаго от времен родившая Сина”.

Окремі вказівки на гімнографічні джерела як джерела богородичної образності знаходимо у різних жанрах барокової культури. Так, Лідія Корній привернула увагу до практики використання цитат із гімнографії у шкільній драмі, пов’язуючи це явище зі спільністю біблійних сюжетів, орієнтацією митців на канон середньовічної монодії та тісними зв’язками з церковними богослужіннями [86, с. 198]. Зокрема, спостерігається текстова близькість вірша “Возбранной воеводѣ, смерть во вѣки побѣдившой” з драми-мораліте “Комедія на Успеніє Богородиці” Дмитра Туптала і кондака Пресвятій Богородиці “Возбранной воеводѣ”. Ця спорідненість ґрунтується на використанні початкових слів гімнографічного тексту як основи написання авторського твору. В уривку драми невідомого автора використана стихира на Благовіщення Богородиці “Благовѣстуй земле, радость велию пойте, небеса, славу Божию”; у драмі-міраклі Дмитра Туптала “Комедія на Успеніє” у сцені “Успіння Богородиці” звучала стихира празника Успення “Обрадованная, радуйся з тобою Господь” та ірмос канону на Успення Богородиці “Ангели Успеніє Пречистая зряче”. У драмі могли звучати як монодійні, так і партесні твори, що наголошує на її близькості до церковної практики.

Дмитро Туптало у своїх творах також використовував таку характерну барокову рису, як емблематика: його “Комедія на Успеніє Богородиці” закінчується сценою, в якій представники різних типів чеснот та побожності виносять на сцену різні предмети, які пов’язані з емблемами Богородиці. На сцену виноситься митра, оскільки Богородиця є символічною Церквою; котва (якір), бо символом Богородиці

є корабель; щит, оскільки Богородиця є “столп, тысящи щитов украшенный”; лілея; пінчар; а також прапор, шолом, труба і меч як символи Богородиці “возбранної воеводи”.

До важливого висновку дійшла Лідія Сазонова, яка шлях проникнення літургійних текстів у світську творчість визначила як процес вироблення “колективної літургійної пам’яті”. На прикладі барокових творів дослідниця простежує як через богослужіння у свідомість потрапляли цитати літургійних книг і проявлялися в оригінальному авторському трактуванні, як наприклад, у збірнику Симеона Полоцького “Рифмологіон” (1680) [18, с. 487]. Збірник містить вітальні вірші з нагоди Різдва Христового цареві з родиною, придворним, значне місце в яких відведено богородичній образності. В основі твору лежить почергове виконання ірмосів канону та авторських віршів [18, с. 490]:

Ірмос 8-ї пісні канону:

*Чюда преестественнаго росодательная изобрази пещь образ
Не бо яже прият палит юныя, яко ниже огонь Божества Дѣвы,
в Нюже вниде утробу. Тім воспѣвающе, воспоем:*

Да благословит твар вся Господа и превозносит во вся вѣки.

Віршові строфи переспівують зміст ірмосу:

*Равнѣ велие чудо десь бываесть,
огнь божественный Дѣвы не спалает.*

*Утробу Дѣвы прообразоваху,
иже без вреда огня в пещи бяху,*

*Трие отроки, ибо не вредися
дѣство Марии, егда Бог родися*

*Из нея. Огнь сый паче чисту, цѣлу
тѣлом и духом сохранил естъ Дѣву.*

Подібний метод компонування оригінальних та авторських текстів використовували Кирило Транквіліон Ставровецький у книзі “Перло многоцѣнное” (1646), а також Іоан Максимович у “Богородице Дѣво” (1707). Творчість останнього часто виявляє марійний зміст у різних формах віршування, також запозичених із літургійної практики. Зокрема, алфавітний принцип побудови [24, с. 86]:

Аз благ **всѣх** глубина,
Дѣвая **едина**
Живот зачах званим
Ісуси **избранным**,
Котрій люде **мною**
На **обѣд** **покою**
Райска **собирает**,
Туне **учреждает**
Умне **Феникс** **Христе**,
Втче **царю** **чисте**
Шествуй **щедротами**,
Матере **молбами**.

Чи зразок антитетичного вірша (carmen antitheticum), в якому обидві половини розміщені у логічній та формальній протилежності одна до одної і таке протиставлення часто трапляється в гимнографії:

МАРІЯ	ЄВА
Со мною жизнь	не сѣнь смерти
Мною жити	не умерти.

Днесь раждається Мати живота, тму раздрѣшаючи,
 Адамово обновленіє, и Євино воззваніє,
 и нетлѣннїю источникъ, тли премѣненіє.
 еюже мы обожихомся, и от смерти избавлени быхомъ

Стихира литїйна, празник Рїздва Богородици.

Подібний елемент гри використовує Дмитро Туптало, ховаючи своє ім'я поміж літерами прославногo богородичного вірша [20, с. 310]:

Изсохш**Е** нам се **Р**уцѣ ор**О**си, о мати
Маріє, **Об**иль**НА**я в вода**Х** благодати,
 Душам пал**И**М**И**ам с**Т**Раст**И** огнем, свишше чашу
 Студеном под**А**ждь **В**од**И**, пе**Ч**аль видя нашу.

Цікавий приклад використання богородичної образності є метафізична, за визначенням владики Ігоря Ісиченка, збірка “Алфавіт” Йоана Максимовича, повною назвою якого є “Алфавіт собранный, рифмами сложенный, от Святых Писаний, из древних речений на пользу всѣм чтущим, в правой вѣрѣ сушим” [7, с. 263]. У віршах відображається універсалізм барокового мислення, прагнення символічного втілення в тексті найширшої картини світобудови в алфавітній послідовності. І в цьому Автор використовує також і богородичні сюжети, зокрема, для означення церковнослов'янської назви літери “Д” – *добро*. У такому відображенні містичних глибин феномену Богоматеринства також використана гімнографічна символіка [7, с. 420]:

*Не вопрошай: — Что Дѣва здѣ запечатлѣся
 Под лѣтерою “добром”? Речем: Не чудися.
 Добро, добродѣтель в Алфѣ знаменует.
 Дѣва — корѣнь всѣх доброт, в добрѣ началствует.
 Возрасти благ плод, Христа, красна добротою,
 Да препитает гладна челоуѣка собою.
 Воистинну достойно в добрѣ Дѣвѣ быти,
 Яко добродѣтель всѣм готова творити.
 Яко пресвѣтлую Богородице чистая,
 Душевная чистота имущи доброту.
 Поя тебѣ провозглашаше Давидъ: Глаголя тя дщерь Цареву:
 красотою добродѣтелей одесную предстоящу.
 Тропар 9 пісні канону празника Введення Пресвятої Богородици.*

Важливе місце у деяких барокових літературних жанрах також відводили проповідям, серед яких лєвова часка написана на богородичні теми. Зокрема, збірник проповідей Антонія Радивиловського “Огородок Маріи Богородици”; “Ключ разумїня” Йоаникія Галятівського, до якого входило 32 проповіді і з них 12 на богородичну тему, наприклад, “Небо новое з новыми звѣздами сотворено, то ест Прєблагословенная Дѣва Марія Богородица з чудами своими” (1665) [7, с. 201].

Й. Галятовський пише: “Православнии християне, мы шануймо пречистую Дѣву, правдивую богородицу, будуймо церкви на еи имя, рысуймо еи на срѣбрѣ и на злотѣ, и хвалѣмо еи, мовлячи: Великая есть Марія, матка божая, бо великіє речи учынила: зважила огонь, змѣрила вѣтер, и завернула назад день прешлый”.

Особливу увагу викликає Дмитро Туптало змістом своєї проповіді на Успення Пресвятої Богородиці, текст якої структуровано за поширеним у бароковій риторичній арифметичним різновидом тлумачення символіки імені. Автор представив іменні топи, які стануть об’єктом подальшого екзегетичного обігрування в межах п’яти літер імені Марії. А наприкінці відтворені метаімена Богородиці: “Мудрая Дѣво, уцѣломудри нас! Агнице Христова, незлобіа, кротости, смиренія научи нас, Раба Христова, до работы не лѣнностной Богу возбуди и заохоти нас! Источниче Жизни, оживи нас животными благодаіи івоея водами! Апостольскій Вѣнче, увѣнчай нас милостію и щедротами празднуючих радостно обжинки духовнаго твоего жнива! О пренебесная пшенице, питай нас хлѣбом и душевным, и тѣлесним во вся дни житія нашего!” [7, с. 362].

На перший погляд барокова гра з літерами імені “Марія” є даниною літературних уподобань доби, проте Павло Флоренський писав, що ім’я Марія є внутрішнім концентратом і опорою інших метаімен, а саме ж воно спирається вже не на ім’я, а на саму сутність Пречистої Діви Марії [22, с. 362]. Таке глибоке проникнення у глибинні пласти богородичного образу можна спостерегти завдяки його проявленню у загальнокультурній площині промовленого слова – метатексті. Про це написала Олена Матушек у дисертаційному дослідженні “Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури” [14, с. 17]. Авторка акцентує, що специфіка богословсько-догматичного образу Богородиці ідеально відповідає загальнокультурним параметрам бароко як типу культури. Поєднання рис православної і католицької субкультур, сприйняття інтернаціонального образу як національного, унікальне інтегрування трансцендентного і земного, ірраціонального та раціонального, надлюдського та природного здійснюється у цьому образі надзвичайно гармонійно [14, с. 4]. Ймовірно, така глибина і досконалість “богородичного мислення”, проявленого у богослов’ї, філософії та літературі християнського космосу, а також і в українському мистецтві невіддільно пов’язана з пластом літургійних текстів. А саме усвідомлення Церкви з її неспішно плинним у вічність часом, у сяйві небесної краси, ангельського співу та блискучого слова, із безмежно-розпростертим Покровом Пресвятої Богородиці стала особливо близькою для Людини бароко. Звертання до Пресвятої Матері з проханням захисту від внутрішніх та зовнішніх потрясінь і, водночас, її прослава як Цариці Небесної, набуло значення виразного лейтмотиву доби. У цьому контексті співна гімнографічна поезія стала основою творення певної знакової системи спілкування людини і світу, формування стереотипів мислення та основних концепційних уявлень епохи.

Список використаної літератури

1. Анонім. Просфонима / Анонім // Українська література XIV–XVI ст. – К., 1988. – С. 503–510.
2. Біла А. Символізм / А. Біла. – К., 2010. – 271 с.
3. Богородиця та українська культура : Тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції / Укладач Олег Сидор. – Львів, 14–15 грудня, 1995. – 81 с.

4. *Галадза П.*, о. Літургійний образ Ісуса Христа східної і західної традицій: до відродження халкедонської христології / о. П. Галадза // Богословія. – Львів, 2005. – Т. 69. – С. 14–25.
5. *Ісаєвич Я.* Успенське братство / Я. Ісаєвич // Історія Львова. – Львів, 2006. – Т. 1: 1256–1772. – 296 с.
6. *Ісіченко І*, арх. Аскетична література Київської Русі / арх. І. Ісіченко. – Харків, 2005. – 383 с.
7. *Ісіченко І*, арх. Історія української літератури: епоха Бароко XVII–XVIII ст. / арх. І. Ісіченко. – Львів : Київ : Харків, 2011. – 568 с.
8. *Корній Л.* Українська шкільна драма і духовна музика XVII – XVIII ст. / Л. Корній. // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К., 1993. – С. 194–214.
9. *Корній Л.*, Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмоліоїв України кін. XVII–XVIII ст. / Л. Корній, Л. Дубровіна. – К., 1998. – 325 с.
10. *Кримський С.* Історія та метаісторія. Запити філософських смислів / С. Кримський. – К., 2008. – 717 с.
11. Українська поезія. Середина XVII ст. / [упорядники В. Кречотень, М. Сулима]. – К., 1991. – 310 с.
12. *Крип'якевич П.*, о. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві / о. П. Крип'якевич / перекл. Андрій Содомора // Калофонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2010. – Ч. 5. – С. 114–165.
13. *Мишанич О.* Українська література доби барокко : пробами дослідження і видання / О. Мишанич. Кризь віки. – К., 1996. – С. 82–89.
14. *Матушек О.* Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури / автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / О. Матушек. – Харків, 1999. – 21 с.
15. *Нудьга Г.* На літературних шляхах : дослідження, пошуки, знахідки. / Г. Нудьга. – К., 1990. – 350 с.
16. Пісні до Почаївської Богородиці : Перевидання друку 1773 року / танскрипція, коментарі і дослідження Юрій Медведик. – Львів, 2000. – 148 с.
17. *Пиккио R.* Slavia orthodoxa. Література и язык / R. Пиккио. – М., 2003. – 703 с.
18. *Сазонова Л.* Отражение церковных песнопений в панегирических контекстах “Рифмологиона” Симеона Полоцкого / Л. Сазонова // Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina. Studies on language and culture. – München ; Berlin, 2009. – С. 487–515.
19. *Серегина Н.* “Слово о полку Игореве и русская певческая гимнография XII века / Н. Серегина – М., 2011. – 400 с.
20. Українська поезія. Середина XVII ст. / Упорядники В. Кречотень, М. Сулима. – К., 1991. – 618 с.
21. *Ушкалов Л.* Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Л. Ушкалов. – Харків, 2001. – 221 с.
22. *Флоренский П.* Имена : I. Теоретическая часть / П. Флоренский. – М. – Харьков, 1998. – 912 с.
23. *Франко І.* Тарас Шевченко / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1983. – Т. 28. – С. 112–122.
24. *Чижевський Д.* Українське літературне барокко / Д. Чижевський. – К., 2003. – 576 с.

25. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії / Ю. Ясіновський // Вісник Львівського університету. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 76–83. – (Серія мистецтвознавство).

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2013

Прийнята до друку 21.05.2013

THE THEOTOKOS THEME IN SACRED HYMNOGRAPHY AND UKRAINIAN BAROQUE LITERATURE

Natalia SYROTYNSKA

*Chair of Ukrainian Studies and medieval music
of M. Lysenko Lviv National Musical Academy
Nyzhankivsky str., 5, Lviv, Ukraine, 79602
tel.: 096 435 12 92, e-mail: horacij@i.ua*

In the material of the sacred hymnography is open brightly and symbolic content of the Theotokos images, and it also investigated ways its pervasions in the world of the Ukrainian baroque poetics. It is accented on the needing of the study of Ukrainian literature with special view on the influence of the liturgical poetry – hymnography.

Key words: sacred hymnography, liturgical texts, Baroque literature.

БОГОРОДИЧНАЯ ТЕМА В САКРАЛЬНОЙ ГИМНОГРАФИИ И УКРАИНСКОЙ БАРОКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Наталя СИРОТИНСЬКА

*Кафедра музыкальной медиевистики и украинистики,
Львовская национальная музыкальная академия имени Николая Лысенко
ул. О. Ныжанковского, 5, Львов, Украина, 79602
тел.: 096 435 12 92, e-mail: horacij@i.ua*

На материале сакральной гимнографии раскрыто яркий и символический смысл богородичной тематики, а также установлено пути ее проникновения в мир украинской барочной литературы. Акцентировано на необходимости исследования культуры этого периода с учетом особенного влияния литургийной певчей поэзии – гимнографии.

Ключевые слова: сакральная гимнография, литургические тексты, бароковая поэтика.

УДК 78.072(477.83-25)78071.2"19/20" Якуб'як Я.

ЯРЕМА ЯКУБ'ЯК ЯК ПРИКЛАД КОГНІТИВНОГО МУЗИКОЗНАВЦЯ

Олександр КОЗАРЕНКО

*Кафедра філософії мистецтв,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
бул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Розглянуто музично-теоретичні підходи Я. Якуб'яка до проблематики мелодії, її національної й інонаціональної сутності на прикладах музики М. Лисенка та С. Людкевича.

Ключові слова: музикознавство, системно-синергетичний підхід, Я. Якуб'як, М. Лисенко, С. Людкевич.

Поріг часу завжди ознаменований значним ускладненням розуміння суті музики: зокрема на зламі ХХ–ХХІ століть відбулася виразна еволюція від розгляду її як одного з видів мистецтва до усвідомлення музики як “способу буття у світі” (П. Булез), як “предстояння Істині” (В. Медушевський), як “енерго-інформаційного субстрату світу” (Г. Коломієць). Відповідно, на зміну традиційним процедурам пізнання музики приходять “теорія історії” (чи “історія теорії” музики, за М. Арановським). Таке інтегроване музикознавство, якому відкривається потаємний зміст, уявлений у “живій плоті музики” (В. Медушевський), отримало окреслення як когнітивне музикознавство (симптоматичним є недавній вихід у Харкові праць Л. Шаповалової під такою назвою). Як на мене, то визначальною рисою цього смислоутворюючого, філософізуючого, постійно переступаючого власні межі типу музикознавчого світоспоглядання є системно-синергетичний підхід до осмислення музичних феноменів, коли вчений розгорнув як “область обчислювальних пропорцій” так і царину “неясних і потаємних загальнолюдських імпульсів” (за Л. Акопяном).

Сам Я. Якуб'як ніколи не використовував подібних означень, навпаки, був ригористичним позитивістом у своїх висловах і писаннях, передовсім сповідував правду музичного факту і тексту – і все ж, дозволю собі ствердити, що зараз, на відстані десяти років після його смерті, виразно проглядається тенденція руху його розуму до творення музикознавчої синтези, “мудрого музикознавства” (яким є для мене когнітивне музикознавство), що проглядає крізь “дурну безкінечність” явищ, подій, імен, дат, глибинну суть історії музики, а за діастематикою музичного тексту – чудо самозростаючого логосу музичного твору, значеннєвих напруг, що його пронизують, цементують і формують цілісність.

Як приклад, хочу навести дві публікації Я. Якуб'яка, що увиразнюють його здатність підніматися з “області обчислювальних пропорцій” у “царини

загальнолюдських неявних імпульсів” (за Л. Акопяном, його “Анализом глубинной структуры музыкального текста”, якою відкривається бібліографія вже посмертної монографії вченого “М. Лисенко і С. Людкевич”). Згадувана монографія як “кульмінаційна в науковій кар’єрі автора” (з анотації до книги) стане другим прикладом до моїх спостережень, тоді як першим буде стаття зі збірки “Творчість С. Людкевича” (Львів, 1995. – 110 с.) під титулом “Про мелодіку С. Людкевича”.

Як завжди, захоплююча прецизійність аналітичної роботи Я. Якубяка особисто мене дещо злякала холодністю та раціоналізмом його розуму при розчленуванні-розчепленні одного із найтаємничіших явищ, яким є мелодія (згадаймо, хоча б, вислови В. Сильвестрова про мелодію як “спів світу про самого себе”, як найпотужніший засіб виходу мільйонів ноосферні обшири). Тим паче, що йдеться про аналіз творчого методу такого яскравого мелодиста, як С. Людкевича. Та необхідна процедура емоційного відсторонення-відчуження від предмета дослідження дало змогу Я. Якубякові схопити Людкевичові мелодичні *Gründgestalt*’у, засадничі інтонаційні конструкти-архетипи, з яких композитор виплітав розкішні мелодичні в’язанки, а серед них – діатонічні, хроматичні, суміщені діатонічно-хроматичні вузькооб’ємні поспівки з пропущеним тоном; гармоніка збільшеного тризвука як модуляційний засіб; численні прийоми завуальовання улюблених Людкевичем секвентних хвиль розгортання мелодичного контуру. Та ці спостереження стають лише підставою глибших узагальнень Я. Якубяка: “мелодії його (Людкевичевих. – О. К.) творів при збереженні цілісності, навіть пісенності, водночас влучно відбивають усі змістовні чи фонетичні пласти тексту” (с. 34); і далі: “для С. Людкевича характерна не пісенна форма, в котру ззовні вносяться міру необхідності елементи драматизму, а наскрізь драматична ідея, концепція, в котру вносяться елементи пісні” (с. 35). Зауважте, що у статті ви ані слова не знайдете про згадувані вище “драматичну ідею, концепцію...”, “змістовні пласти тексту”: музикознавець немов соромився номінування чуда “згущення змісту в живу плоть музики” (В. Медушевський) – це він зробив у своїй підсумовуючій посмертній монографії, та ще й у дивовижний спосіб (про це згодом). Хотів би лишень зазначити, що я спробував спроектувати віднайдені Якубяком інтонаційні конструкти мелодики С. Людкевича та творчість В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, і в результаті виявилось, що Я. Якубяк зробив музикознавче відкриття! – він описав універсальні мелодичні контури української (і ширше європейської) музичної сецесії, за якими однозначно можна атрибутувати стилістичну належність твору автора будь-якої національної традиції до сецесійного стильового нурту.

Що ж до подолання герметизму прагматики суто аналітичних процедур і вихід у обшири системно-синергетичного (когнітивного) музикознавства у пізніх працях Я. Якубяка, то зразком цього є його посмертна монографія “М. Лисенко і С. Людкевич” (Львів, НТШ, 2003. – 263 с). Непідважальна логіка і притаманний ученому раціоналізм дав змогу будувати оригінальну стратегію дослідження, де системотворчою ідеєю стала концепція етноцентризму (не як “національної заскоружности”, за висловом С. Людкевича, а як найширшої відкритості у європейській і світовий контекст, коли національна ідея сприймається як “взаємодія, співжиття та конкуренція ідей” (читай, інонаціональних, за М. Шлемкевичам)).

Дослідник докладно і всебічно осмислив категорію національного, слідуючи за думками М. Лисенка та С. Людкевича (і яким же захоплюючим заняттям є “слідування за думками мудрих людей” – за О. Пушкіним, – та ще й конгеніально-відповідно прокоментованими видатними музикознавцями). Я. Якуб'якові вдалося – в оригінальний спосіб – подолати “комплекс меншовартості” стосовно С. Людкевича, який, приміром, не сприймав А. Шенберга. Музикознавець “побиває” таких горе-поступовців вбивчим запитанням: “Чому міра прогресивності поглядів композитора повинна залежати від того, чи сприймає він творчість нововіденців?” Відразу ж навів приклади несприйняття цієї музики Фуртфенгером, Р. Штраусом, від чого останні не стали менш великими. Але це частковий, маргінальний приклад.

Вчений далі прямує аїдовими підземеллями діастематики, щоби докопатися до “солі” творчого методу композиторів; причому, не зупинився на констатації віднайденого, а зробив відчайдушну спробу “реалізації (оживлення. – О. К.) теоретичних моделей” (с. 229), відтворюючи композиторський стиль М. Лисенка і С. Людкевича. Для цього він обрав один текст Т. Шевченка (“Вітер віє повіває...”), парцелював його на “змістові згустки” (так “пульсарами змісту” стали образи Вітру, Кобзаря, Степу, Могили) і наростив довкола них “живу плоть музики” так, якби це зробив М. Лисенко чи С. Людкевич. Можна сперечатися у достовірності реконструйованих Я. Якуб'яком моделей мово-стилю обох композиторів, але в науковій сміливості і чесності Я. Якуб'яку-вченому не відмовиш, адже він сам вирішив перевірити вогнем творчості вірогідність своїх висновків, слідуючи і в цьому за пафосом С. Людкевича-музикознавця, який вважав будь-які (і фольклористичні) студії лише підставою “живих творчих змагань”. І не вина Я. Якуб'яка, що як тільки він докладно відтворив текст, то одразу опинився перед “безкінечно порозумнілим контекстом” (за М. Бахтініним) – це доля кожного дослідника, який не боїться постійно втікаючого горизонту сподівань. Та чим далі цей горизонт віддаляється, тим більший обшир відкривається, тим довшою і захопливішою стає дорога до істини, якою йшов все життя Я. Якуб'як.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

YAREMA YAKUBYAK AS AN EXAMPLE OF COGNITIVE MUSICOLOGIST

Olexandr KOZARENKO

*Department of philosophy of art,
Lviv National Ivan Franko University
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79000
tel.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

The article deals with music-theoretical approaches of Y. Yakubyak to the melody problems of its national and a foreign substance on the examples of the music of M. Lysenko and S. Ludkevych.

Key words: musicology, systematic and synergetic approach, Y. Yakubyak, M. Lysenko, S. Ludkevych.

ЯРЕМА ЯКУБЯК КАК ПРИМЕР КОГНИТИВНОГО МУЗЫКОВЕДА

Александр КОЗАРЕНКО

*Кафедра философии искусств,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000
тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Рассмотрено музыкально-теоретические подходы Я. Якубяка к проблематике мелодии, ее национальной и инонациональной сущности на примерах музыки Н. Лысенко и С. Людкевича.

Ключевые слова: музыковедение, системно-синергетический подход, Я. Якубяк, Н. Лысенко, С. Людкевич.

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 783.65(477) “192/198”

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ НАД ДАВНЬОЮ УКРАЇНСЬКОЮ ДУХОВНОЮ ПІСНЕЮ (20–80-ті роки ХХ століття)

Юрій МЕДВЕДИК

*Кафедра музикознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 19, Львів, Україна, 79000
тел.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

Проаналізовано інтердисциплінарну дослідницьку думку щодо української духовної пісні XVII–XIX ст. за період від початку 20-х років до доби Незалежності України. Вказано на складнощі у дослідницькому процесі, впливі ідеологічних перепон тощо. Головно розглянуто праці М. Грінченка, Дм. Чижевського, О. Шреєр-Ткаченко, Т. Булат, Т. Шеффер та ін. дослідників, переважно літературознавців та музикознавців з України та інших країн.

Ключові слова: інтердисциплінарне дослідження, духовна пісня, “Богогласник”, археографія, текстологія, рукописний співаник.

Початок ХХ століття ознаменувався в дослідженні української духовної пісні якісними змінами головню у двох напрямках вивчення: археографічно-джерелознавчий та фольклористичний. На цей час фактично було систематизовано пошукову працю щодо рукописних співаників та віднайденню, опрацюванню друкованих видань з пісенними текстами, серед яких найважливішим є “Богогласник” (Почаїв, 1790–1791). Як відомо, ще з початку 90-х років ХІХ століття цю працю започаткував Михайло Грушевський, згодом доволі успішно продовжив Іван Франко, Володимир Гнатюк, Володимир Перетц, Василь Щурат, Михайло Возняк, Ю. Яворський та ін. [18, с. 18–43; 20, с. 13–74].

Те ж саме у згаданому часовому вимірі можна сказати й про контекстуальні фольклористичні дослідження рецепції давньої української пісні у працях Олександра Малинки, Володимира Горленка, Валеріана Боржковського, Кирила Студинського, Володимира Гнатюка, Михайла Сперанського, Порфирія Мартиновича, Гната Хоткевича, Оскара Кольберга та особливо Порфирія Демуцького, чия праця “Ліра та її мотиви” (Київ, 1903) стала лірницьким “Богогласником” [17, с. 18–43].

Однак від початку 20-х років робота у цих двох напрямках помітно втрачає у своїй динаміці і до кінця 30-х років фактично поступово майже завмирає з різних причин, але передовсім – ідеологічних. Власне про здобутки та втрати на цьому шляху і йтиметься у цій статті.

Отже, спершу коротко зупинімося на питаннях музикознавчого вивчення духовної пісні та “Богогласника”. Щоправда, міжвоєнні здобутки доволі скромні та попри це їх аж ніяк не можна ігнорувати. Якщо коротко зупинитися на їх розгляді, то слід зазначити, що лише аж на початку 20-х років першим з-поміж українських музикознавців до духовнопісенної творчості звернувся Микола Грінченко [8]. Його, зрозуміло, не могли задовольнити поодинокі та розрізнені дослідження нотних текстів духовних пісень, зроблені до того російським дослідниками (Степан Смоленський [33], Антоній Преображенський [33]). Але, на жаль, М. Грінченко далі констатації цього стану досліджень практично не пішов. Він, зокрема, відзначаючи популярність духовних пісень серед народу, цитує поетичний опис їх виконання миркувальниками у повісті “Вій” Миколи Гоголя, згадуючи про якийсь напівміфічний витворений в уяві лірників осередок поширення духовних пісень під Почаєвом, визначив й цілком конкретні дії щодо дослідження духовної пісні та “Богогласника”. М. Грінченко писав: “Музичний матеріал пісень “Богогласника” досі не досліджено [...]; ми не маємо змоги знати точно ні авторів пісень, ні джерел музичних; ми не маємо аналізу тих пісень ні з боку їх мелодії, ні з боку гармонії, ні взагалі з боку музичної форми. Те, що єсть про “Богогласник”, то все торкається їх літературного боку, а не музичного [...]. Як музичний пам’ятник “Богогласник” має вже той інтерес, що на піснях його можна простежити взагалі ті різноманітні впливи, під знаком яких конструювалися вони, починаючи від суто-народних, з ароматом ще сивої давнини, і кінчаючи мелодіями сучасного утвору, мелодіями, що належать тому чи іншому ченцеві-базиліанцеві” [8, с. 154–155]. Проте завдання, які поставив перед українським музикознавством один із її фундаторів, ним самим в умовах радянщини було реалізовано лише частково. На початку 30-х років М. Грінченко завершено працю під назвою “Український романс”, де духовні пісні розглянуто в контексті жанрово-стильових особливостей вокальної лірики в Україні. Але ця розвідка довгі десятиліття залишалася у рукописному вигляді та майже не впливала на стан музикознавчих досліджень жанру.

Заклик М. Грінченка підтримав у Галичині інший відомий тогочасний музиколог – Борис Кудрик. Користаючись з доступних йому у львівських бібліотеках та музеях рукописних збірників духовних пісень та стародруків, а також залучаючи до вивчення опубліковані С. Смоленським, М. Фіндейzenом нотні тексти духовних кантів, він прагнув якомога ясніше з’ясувати генетичну природу жанру, виявити його питомо національні риси, дослідити, що було запозичено з західноєвропейського досвіду творення духовнопісенної культури. Б. Кудрик акцентував увагу на вивченні ритміки духовних пісень, чимало з яких пройняті ритмоформулами популярних західноєвропейських танців XVII та XVIII століть.

Духовні пісні в їх багатоголосому викладі здебільшого називають кантами або псалмами. Ці “церковно-народні” пісні, що є “неначе знароднілою формою партесної музики” [14, с. 22], нерідко виразно виявляють певні спільні жанрово-стильові основи. Виразним прикладом цьому пісні “Божія Матер сіяєт”, “О Всепітая Мати” та інші. До речі, використанням терміну (визначення) “церковно-народні пісні” Б. Кудрик певною солідаризувався з сучасними йому отцями-василіанами, котрі прагнули творити такі духовні пісні, які можна було б співати в церкві під час Літургії, або після неї. Так звана “василіанська пісня”, що з’явилася наприкінці XIX століття і творилася задля задоволення цих потреб. Як правило такі музично-поетичні релігійні тексти входили до численних збірників “церковних пісень”

(церковно-народних пісень), а також публікувалися у греко-католицькій періодиці. Намагався долучитись до цього релігійно-мистецького процесу і Б. Кудрик як своїми духовними піснями, так і науковою працею, оскільки ставив завдання не тільки дослідницького характеру, але й прикладного – відновити інтерес до давньої василіанської пісні XVIII століття та популяризувати її на сучасному йому етапі суспільного розвитку серед мирян, тим самим збагачуючи та удосконалюючи саму суть паралітургійного функціонування духовної пісні у першій половині XX століття в Галичині, почасти на Закарпатті та в українській діаспорі.

Зрозуміло, що вже саме жанрове визначення праці Б. Кудрика “Огляд історії...” не передбачало детального, прискіпливого аналізу предмету дослідження. Та й не міг Б. Кудрик у той час на підставі наявних у нього обмежених нотографічних матеріалів дати всебічну музикознавчу характеристику духовній пісні в цілому. Тож значення праці Б. Кудрика насамперед полягає в тому, що ним, як свого часу І. Франком у питаннях філологічних студій, теж накреслено основні напрями майбутніх музикознавчих та музично-джерельних студій духовної лірики барокової доби.

Як уже згадувалося, у контексті вивчення української романсової творчості духовна пісня побіжно була в полі зору Миколи Грінченка. Він привернув увагу до проблеми дослідження контрафактур, тобто “підміни”, “пристосування” (визначення М. Грінченка) світської мелодії до релігійного поетичного тексту, або ж навпаки. Та загалом побіжні висновки М. Грінченка малопереконливі, особливо щодо того, що процес пристосування був звичайнісіньким. Згодом це хибне твердження спростує Т. Булат [1, с. 246]. Натомість цікаве спостереження він висловив стосовно ритмічної складової мелодій ранніх українських романсів. На його думку “статичність ритмічного руху” відображає “певний перехідний етап в процесі “оцивільнення” культового співу” [8, с. 195]. Та власне сам процес “оцивільнення” ним розкрито досить побіжно, зосібна на прикладі романсу Возного “От юних літ не знав я любови” з “Наталки Полтавки” Івана Котляревського. Нотний текст цього романсу він порівнював з текстом досить відомої, особливо в другій половині XVIII століття “пісні нравоучительної” “С первых весни дней здесь я вселился” (вперше опублікована у виданні “Пісні благоговійні [...]”. – Почаїв, 1806), в якій він помітив наближеність “до хоральних мелодій культового латинського співу” [8, с. 196]. Порівнюючи дві мелодії, він прийшов до висновку про те, що “емансипація від тиску хоральної музики йде в бік більшої чіткості і так званої загальної квадратності всієї будови в романсі “От юних літ”; ця риса, треба думати, виникла внаслідок розгорнутого інструментального супроводу з його гармонічними кадансами, що створюють чіткість симетричності побудови” [8, с. 198].

Загалом же висновок М. Грінченка про те, що духовна пісня мала вплив на романсову творчість, не був на той час новий. Дещо раніше його висловив М. Фіндейзен у своїх “Очерках”, щоправда, й він обмежився лише констатацією цього процесу [37, с. 189]. Солідаризувався з цими міркуваннями і Андрій Ольховський, який зазначив, що духовні пісні “були відгалуженням культової музики, але вони не замкнулися в догматичних канонах культових співів, а являли собою життєву форму, в якій уже намічається майбутня побутово-пісенна лірика міста” [24, с. 72].

На те, що духовні пісні (канти) почасти пов’язані з раннім українським романсом, М. Грінченко наголосив і в праці під назвою “Канти і псалми”. Чимало спостережень у ній заслуговують уваги й сьогодні. Серед іншого він зазначає: “Канти в лінії дальшого свого розвитку ідуть двома різними шляхами: один приводить їх

до типу народної пісні – з відповідним моралістичним сюжетом, другий – романсу в найрізноманітніших його формах і типах” (ІМФЕ, ф. 36 – 3/141).

Ще у 1911 році була опублікована чимала розвідка Юліана Яворського про два бойківські рукописні співаники XVIII століття, з рукописних фондів Київського університету, що потрапили туди “стараннями” Якова Головацького [45]. Та особливо активно його наукова діяльність щодо жанру розгорнулася у 20–30-х роках. Немало в цій роботі йому сприяла власна колекція цінних українських рукописних співаників XVIII та XIX століть. Основне її ядро становлять десять збірників, укладених та переписаних у селах Яселського, Горлицького та Грибівського повітів Лемківщини (тепер – у межах Польщі). Вони становлять найбільший інтерес, оскільки проливають додаткове світло на таке важливе питання як генеза української духовної пісні та дозволяють більш повніше збагнути значення лемківських церковно-культурних осередків у плеканні та підтримуванні традицій жанру.

Думається, що не випадково на Лемківщині, у цій найдалі висунутій на Захід території українського етносу, був створений “Кам’янський Богогласник”, що став прототипом почаївського “Богогласника”. Більш того, лемківські рукописні збірники своєю структурною організацією духовнопісенного матеріалу нагадують богогласниковий уклад репертуару. Та не тільки у цьому полягає значення рукописних співаників з колекції Ю. Яворського. У деяких із них знайшла своє віддзеркалення тримовна (латинсько-польсько-українська) духовнопісенна традиція, відголоси якої бачимо в почаївських нотованих стародруках. У цьому контексті не зайвим згадати й висновок Ф. Колесси про те, що Лемківщина відіграла дуже важливу роль у передаванні й обміні пісенних тем між Україною і Заходом. Вносять ці рукописи і немало нових штрихів до питання визначення часу створення пісень та встановлення їх авторської приналежності.

Володіючи такою багатою за своїм пісенним репертуаром рукописною колекцією, опрацювавши чимало писемних пам’яток, які тепер зберігаються у бібліотеках Києва, Львова та Праги, Ю. Яворський підготував свою чи не найважливішу про історію пісенної культури Підкарпатської Русі-України [46, с. 365–370]. Поминаючи його москвофільські відверті та приховані погляди, наявні у цій та інших працях зазначеного періоду, необхідно відзначити велику цінність опублікованих ним текстів, почерпнутих із закарпатсько-лемківських рукописів, чим гідно було продовжено працю над дослідженням української духовної пісні в цьому регіоні, розпочату ще І. Франком та ґрунтовно продовжену В. Гнатюком, відтак І. Стрипським та іншими дослідниками.

Ведучи мову про духовнопісенну творчість на Закарпатті, належить згадати, що й інші дослідники, як з цього регіону, так і з Галичини віднаходили у той час окремі цікаві рукописні співаники та піддавали їх більшому чи меншому аналізу: Франтішек Тіхий [59], Микола Лелекач [15], Михайло Возняк [2–4], Ярослав Гординський [6]. Зрідка з’являлися цікаві літературознавчі розвідки з історії духовних пісень, зокрема Василя Сімовича [35–36], Григорія Костельника [11], Зенона Кузелі [54]. Кожна з цих розвідок чимало привносить до розуміння духовнопісенної творчості, її історії, специфіки тематики, мови пісень тощо. Але в контексті цієї статті видається за потрібне детальніше зупинити увагу на працях Дмитра Чижевського та його трактуванню духовної пісні з позицій барокової філософії та естетики. І це при тому, що в його поле зору потрапили тільки невелика кількість текстів та вибраних духовнопісенних стародруків XVIII століття. Та попри все його міркування та

висновки, висловлені у підрозділі “До типології барокової віршової літератури” (“Український літературний барок”) відзначаються цікавими спостереженнями щодо барокової сутності українських духовних пісень [38]. Важливим внеском у дослідження давньої української літератури є його розвідка про науковця та творця духовних пісень Симона Тодорського і збірники духовних пісень, що видані ним у Галле в 1735 році [49, с. 16–68, 56–74; 50, с. 76–80; 51, с. 185–209].

На початку 40-х років Д. Чижевський опублікував свої фундаментальні праці з історії української літератури, зокрібно барокового періоду. Власне цей період у розвідці “Український літературний барок” він відносив до “занедбаних сторінок нашого літературного минулого”. Проте “дослідження поезії барока і на Заході далеке від закінчення”, стверджував вчений. “Головні труднощі робить нам малоприступність українських барокових творів: часто видруковано лише уривки, ще частіше подавано лише назви [...], мову поперероблювано, русифіковано, слав’янізовано” [38, с. 45]. Хоча сказане відноситься до літературного українського доробку, теж вповні на той час можна було сказати і про музичну спадщину, яка була у ще більш занедбаному стані і продовжувала такою бути ще кілька десятиліть.

Говорячи про розмаїття гатунків (жанрів) української барокової літератури, Д. Чижевський достатньо ясно пролив світло на питання формування української силабічної поезії. Заразом особливу увагу присвятив творчості Г. Сковороди; розглянув різноманітні аспекти версифікації та строфіки його духовних пісень.

У європейській та українській бароковій літературі велика питома вага належить ідеї “символізму”. На ряді прикладів ним доведено проникнення емблематики і в духовні пісні [38, с. 173]. В цьому контексті побіжно розглянуто пісню до Самбірської богородичної ікони “Возиграйте дубрави, яви бо ся Самборови”. Щодо типологічних аспектів Д. Чижевський слушно привернув увагу до того, що, приміром “приклади “простої” мови дуже часті і в пісні: серед світських пісень українського барока маємо такі, що роблять вражіння якихось “монтажів” з окремих рядків народних пісень або навіть запису народної пісні; не бракує таких пісень і серед духовних пісень” [38, с. 179]. Свої роздуми вчений підкріплює численними цитатами з духовних пісень: “Хто тилко знаєт, що Господь на небі”, “Взиваєт тебе ціла Україна”, “Подякуймо пану Богу”, “Там за горою, за небесною”, “Кажуть люде, що я умру, а я хочу жити” та ін. Тут же дослідник наголошує, що загалом мова духовних пісень “лише до певної міри наближається до народної, простої”. Вона “значно серйозніша, поважніша, аніж мова травестій духовних пісень кінця 18-го віку, в якій маємо часто не лише “простоту”, але “простацтво”, навмисне та призирливе вульгарізування, іноді огидливе, а іноді лише смішне” [38, с. 181–182]. Тож, у духовних піснях травестійного, дещо бурлескного характеру найбільше помітні впливи “простої”, народної мови. Бачимо їх доволі виразно і у піснях релігійно-дидактичного та есхатологічного змісту. Звертав увагу Д. Чижевський і на “характерне для барока сполучення серйозности та шутки”, котре нерідко стрічаємо в духовних піснях. Як приклад “синтезу релігійної серйозности та шутки, релігійного почуття та мистецької гри в українській бароковій релігійній пісні” [38, с. 190] він навів текст пісні “Соберітеся, всі чоловіки на тріумф нині, ангелов лики...”, добре відому, ще від часу, коли на неї звернув увагу І. Франко в контексті дослідження травестії духовних пісень. Але Д. Чижевський з цього приводу висловив дещо іншу думку. “Це, розуміється, не “пародія” або “травестія”: а цілком серйозна ідилічна картина народження Христа, в якій сполучення з сучасністю, може, нагадує картину Уде, але в першу чергу нагадує твори західної гімнології та

гомілетики” [38, с. 191]. Слушно Д. Чижевський підкреслив також те, що “травестія” у цих піснях “аж ніяк не має того характеру глузування, який ми бачили на прикладах травестій релігійних віршів з часів класицизму” [38, с. 193].

В “Історії української літератури” (Прага, 1942) Д. Чижевський стверджував: “Барок прийшов без великої літературної боротьби і прийнявся, як нова рослина на плодючому ґрунті” [38; 49]. Теж саме можемо сказати й про українську барокову музичну творчість. У всякому раз духовна пісня “прийнялася” в українській музичній культурі без жодного спротиву; хіба що Іван Вишенський огульно засуджував захоплення латинськими піснями. Але й в нього, попри ренесансний тип мислення, бароковий світогляд поступово пробивав собі дорогу, як вважав Д. Чижевський.

Взагалі, з методологічного погляду праці Д. Чижевського вартісні ще й тим, що в них духовнопісенна творчість розглянута крізь призму “культурно-історичної епохи” [39]. Культурно-історична періодизація згідно концептуальних засад Д. Чижевського не може вимірюватися якимись надто чіткими хронологічними рамками. “Ані один історичний період не почався з певного дня, року, та навіть десяти – або століття. Якщо іноді і є можливим вказати на перший визначний твір, перший видатний вияв нової духовної течії, нового духу, то завжди ще перед цим визначним виявом знайдемо окремих “попередників”, окремі факти, що є ніби передзвіщенням, передчуттям нової епохи. Тим важче говорити про закінчення якоїсь доби. Релікти, “репліки”, епігони існують та чинні і впливові ще довго по “закінченню” якоїсь історичної епохи” [39, с. 13]. Приклад духовної пісні якнайкраще відображає сказане відомим славістом та культурологом. Дійсно, коли задамось ціллю визначити те, коли ж барокова естетика в духовній пісні поступається місцем ранньокласицистичним віянням, то зіштовхнемося з цілим рядом трудностей та неоднозначностей, оскільки можемо вести мову і про спільне співіснування в одному й тому ж жанрі рис бароковості та класицистичності і про диференційоване співіснування. Тож, чітко відповісти на питання коли ж естетика Бароко в духовній пісні поступається класицистичному типові мисленні немає змоги. Втім, безперечно, що процес цей набирає обертів приблизно з третьою чвертю XVIII століття. Нарешті належить зауважити, що для розуміння барокової сутності української духовної пісні, поезії непересічне значення має ще одна стаття Д. Чижевського – “Поза межами краси” [40]. Вельми придатна ця стаття насамперед до аналізу духовних пісень XVII століття з його кровопролитними суспільно-політичними потрясіннями, природними катаклізмами, релігійними конфронтаціями тощо.

У повосенні роки в радянській науці праці Д. Чижевського довший час здебільшого залишались поза увагою головно з ідеологічних причин. Врешті, й ставлення до релігії було нігілістичним. З огляду на це процес студіювання духовнопісенної творчості можна охарактеризувати як спорадичний, не цілеспрямований. Тому, відрадно, що коли в українському радянському літературознавстві щодо дослідження духовної пісні спостерігався тривалий застій, то в музикознавстві наприкінці 40-х років духовна пісня таки нарешті стала предметом серйозного музикознавчого аналізу завдяки праці О. Шресер-Ткаченко. Власне, мова йде не про спеціальне дослідження, а контекстуальне, оскільки духовну пісню дослідниця розглядала в контексті зародження та розвитку пісні-романсу в Україні. Проте, на її думку, духовні пісні значного впливу на розвиток пісні-романсу не мали через свою жанрову обмеженість, своє ідейне спрямування. Ідейне спрямування духовних пісень дійсно мало в чому кореспондується зі світськими піснями, але дослідницю

в даному сенсі мала цікавити перш за все мелодична палітра духовних пісень, а не поетична, хоча й вона, принаймні, на рівні версифікації, строфіки, релігійно-дидактичної тематики становить інтерес. До того ж лірників та бандуристів попри всю важливість виконаної ними популяризаторської та культурницької місії не можемо вважати основними пропагандистами цього пласту культури, вже хоча б через те, що вони нерідко спотворювали тексти, істотно їх “редагували” як на рівні музичної, так і лексичної компоненти. Основну промоційну місію виконували рукописні співаники та друковані видання XVII–XIX століть, а також самі миряни, церковнослужителі, пропагуючи тексти поміж собою, нерідко й самі створюючи нові. Зрештою, О. Шреєр-Ткаченко наголошувала на практиці проникнення духовних пісень у побут різних соціальних верств населення України і не тільки її, але поза її межами.

Вдалась дослідниця також до розгляду питання щодо взаємовпливів поміж світською та релігійною піснею, передовсім на музичному рівні. Вона пише: “Навіть не заглиблюючись у детальний аналіз кожної з мелодій (що не є завданням даної роботи), можемо виявити ті чи інші елементи народнопісенної творчості в загальному емоційному характері, мелодиці, ритміці, будові тощо. У цілому ряді пісень виявлено елементи повторності окремих мотивів і мелодичних фраз, разом із чітким пісенно-танцювальним ритмом інтонаційною спорідненістю з народною піснею” [44, с. 128]. У цілому дослідниця має рацію, однак ці процеси значно складніші і вимагають ретельного джерельного студіювання. Детальніше на цьому питанні зупинимось у контексті аналізу жанрово-стильових особливостей духовних пісень та їх взаємодії з фольклором. Тут варто тільки зазначити, що О. Шреєр-Ткаченко пропонувала духовні пісні “розглядати не в плані їх впливу на світську побутову музику, а, скоріш, як жанр, що формується, співіснує паралельно з нею”, що в цілому слушно та об’єктивно [44, с. 151].

Певну категоричність щодо фактичного заперечення впливу духовнопісенної творчості на романсову не у всьому поділяє Тамара Булат [1, с. 241]. Втім, заради справедливості можна припустити, що такі міркування О. Шреєр-Ткаченко, мабуть, були вимушені обставинами часу написання праці, тобто сталінською добою (дисертацію захищено 1947 року).

Вказувала дослідниця і на те, що в духовних піснях нерідко спостерігається невідповідність музичного тексту словесному. Аналізуючи пісню “Милосердніший Бог пресвятійший” (№ 75), вона звернула увагу на те, що “в тексті говориться про розп’ятого Христа, а використовується тип мелодії, близький до танцювальних народних пісень (чіткий дводольний ритм, повторність з дробленням слабкої частки такту та інше)” [44, с. 134]. Про своєрідну опозицію поетичного тексту та нотного можемо вести мову й стосовно успенської пісні “Радуйтеся, ангелов лики”. Але творцем пісні це зроблено спеціально, позаяк “використання скритої танцювальної ритмоформули було, очевидно, усвідомленим, бо ж знаємо, що “успення” Богоматері лише певний етап, який завершував її славне і водночас страждання життя на Землі. У подальшому вона буде, як мовиться в тексті, “во вік віка царювати, за весь мир Творца бламати” [19, с. 104].

Як відомо, не тільки європейська традиція контрафактур позначилася на українських духовних піснях, але й безпосередньо самі духовнопісенні тексти. Прикметно, що у цих висновках О. Шреєр-Ткаченко фактично солідаризується з Б. Кудриком, подекуди навіть використовує його висновки у своїй праці, хоча

й не посилається на автора, оскільки в той час він уже був підданий політичним репресіям. “Впливи західноєвропейської професійної музики, писала вона, зокрема поліфонічного ораторіального стилю в перетворенні українського партесного гармонічного співу, відбилися в досить великій кількості пісень” [44, с. 143]. На підтвердження цього висновку вона згадує про “трубні юбіляції” в пісні “Златокованну трубу”. “Такого типу наївна зображальність, на її думку, не може свідчити про низький художній рівень, бо навіть у творах світового значення того часу такі прийоми не були рідкістю” [44, с. 144]. Як приклад застосування подібних прийомів музикознавиця згадала ораторію “Створення світу” Йозефа Гайдна.

Найвиразніше західноєвропейські віяння в українських духовних піснях можна відчутти завдяки наявним у них ритмам павани, гальярди, менуету, мазурки, полонезу та інших. Розглядаючи в цьому ракурсі пісню “Ах ! Смотри, кто жив на преждний мой вік” (№ 233), дослідниця вказує на те, що “ритм і характер руху ніяк не відповідає змістові [...]. Для ясності слід у виконанні прийняти темп полонезу або, можливо, мазурки і тоді зовсім яким стане танцювальний характер цієї пісні, який видавці й редактори намагалися приховати уповільнюючи темп і в збільшенні нотних вартостей” [44, с. 150].

Новому пошкваленню дослідницької праці над духовнопісенною спадщиною завдячуємо насамперед російському славісту Олександрю Позднееву. Власне він наприкінці 50-х років став оприлюднювати результати своєї архівно-пошукової праці щодо численних рукописних співаників. Його науковий доробок знайшов гідну оцінку не тільки у східнослов'янському світі, але й в європейській славістичній думці [58, с. 177–189]. Все це завдяки його великому внеску в справу дослідження східнослов'янської пісенної творчості доби Бароко. Ним проаналізовано велику кількість рукописних пісенних збірників, переписаних за двохсотлітній період часу від 1676 по 1855 роки. Чимало з них він увів до наукового обігу вперше. Нерідко основу цих рукописів становлять записи українських світських та духовних пісень (кантів) [31, с. 268, с. 5–112]. З огляду на це, в полі його зору була творчість Герасима Парфеновича, Спіфанія Славинецького, Данила Туптала (Дмитра Ростовського) [30, с. 419–428; 57, с. 356–385]. Та не все сьогодні з висновків вченого виглядає беззаперечним, до того ж позбавленим упередженості.

Починаючи з 60-х років зацікавленість до української духовнопісенної творчості поступово зростає. Щоправда, на спеціальні розвідки українських дослідників у той час годі було чекати, але в контексті дослідження історії української та східнослов'янської літератури, окремих діячів культури та культури загалом так чи інакше до проблематики, котра була пов'язана з духовною піснею, її творцями, рукописною та едиційною спадщиною раз-по-раз зверталось багато вчених як в Україні, так час від часу і з-поза її меж. Інтерес до духовної пісні вже розцінювали не в контексті “данини часу” (М. Грицай), а як вияв невід'ємної частини культурного життя народу, що “відображала не тільки його релігійний світогляд, а й частково рівень його соціальних поглядів” [7, с. 374].

З-поміж українських літературознавців особливо ґрунтовно в ті часи до опрацювання надбань духовнопісенної творчості звернувся Олекса Мишанич [21]. Чимало в цьому напрямку досліджень він зробив у контексті вивчення давнього літературного доробку митців Закарпаття. Левова частка його дослідження присвячена становленню та розвитку духовної пісні у цьому регіоні, її піснетворцям, рукописній співаниковій традиції тощо. Після Ю. Яворського це було перше серйозне

дослідження духовнопісенної культури краю, причому здійснене завдяки доволі ретельному опрацюванню маловідомих до цього рукописних пам'яток (співаник І. Ріпи), а також окремих пісенних текстів. Переважна більшість висновків цієї праці актуальна і сьогодні, попри ще глибше опрацювання закарпатської духовнопісенної творчості на сьогодні.

Загалом же у 60–80-х роках ХХ століття до текстів духовних пісень під тим чи іншим кутом дослідження зверталися низка дослідників як українських, так і зарубіжних. Важливо, що коло питань, яке їх цікавило було доволі широке, хоча на рівень спеціального монографічного дослідження ніхто з науковців окрім О. Позднєєва не вийшов. Втім, монографічна праця вченого побачила світ тільки після смерті, завдяки старанням діячів Російського гуманітарного наукового фонду та сина вченого. В цілому, коли окреслити основне коло зацікавлень тогочасних дослідників, то можна сказати, що питання загальної проблематики щодо духовнопісенної творчості було в полі зору, зокрема Вікторії Колосової [10, с. 433–437], Миколи Сулими [34, с. 101–117], Володимира Мокрого [56, с. 233–251]. Функціонуванням духовнопісенних текстів у регіонах міжнародного перебування присвячено праці Стефана Папа [28, с. 114–142], Павла Охріменка [25, с. 80–95], Івана Панькевича [26, с. 164–197], Михайла Лесева, Єжи Бартмінського [47, с. 341–350] та ін.

До рукописів, стародруків та окремих духовних пісень виявили зацікавлення Олександр Позднєєв [31], Микола Мушинка [22, с. 181–222; 23, с. 23–24], Міхал Лацко [55, с. 107–112], Олекса Горбач [5, с. 258–265], Веслав Вітковський [60, с. 201–216], Володимир Водофф [62, с. 359–372], Кароль Дейна [420, с. 7–15], Іріада Герус-Тарнавецька [53, с. 588–615], Валерій Шевчук [42, с. 135–140], Ганс Роте [61]. Цікаво, що з-поміж перелічених дослідників у зазначений період часу тільки закордонні вчені виявили зацікавлення українськими рукописними духовнопісенниками. Так, І. Герус-Тарнавецька подала опис співаників з колекції О. Колесси, які зберігаються Вінніпезі (Канада). Натомість К. Дейна розглянув галицький пісенник з м. Ярослава, що неподалік Перемишля (Польща). До низки українських духовнопісенників з праських архівних інституцій виявив увагу чеський україніст О. Зілінський. В свою чергу французький славіст В. Водофф увів до наукового обігу один із сербських співаників середини ХVІІІ століття, який мало не повністю складається з українських та російських духовних пісень, що доволі традиційно для тогочасних місцевих пісенників. Але незрівнянно більше в справі пошуку рукописних пам'яток зробив О. Позднєєв, чия скрупульозна та дуже ґрунтовна праця й до нині далеко не у всьому адекватно оцінена.

Доцільно наголосити на тому, що упродовж згаданих десятиліть спорадично виникало зацікавлення окремими піснями. Зосібна, М. Мушинка та словацький дослідник М. Лацко виявили зацікавлення піснею “Присмотрися кто із боку” до Клокочівської Богородиці, яку прийнято вважати за найдавнішу українську іконославильну пісню. Натомість відомий літературознавець О. Горбач розглянув пісню “О горе мні грішнику сушу”. Вельми цікаву розвідку здійснив і В. Шевчук. Його заінтересувала старовинна пісня “Із болестію сердца вопію до Бога” інокіні Онисії Парфюновни. Відомою є також пісня “Ісусе мой пресладкий” ієродиякона Герасима Парфеновича. Він, на думку Валерія Шевчука, ймовірно, міг бути батьком авторки згаданого тексту. Отож, є підстави говорити про рідкісну в українській духовнопісенній творчості авторську династичність та те, що в Україні духовні

пісні створювали не тільки чоловіки, але зрідка й жінки, що засвідчують збережені акровірші (ОНИСІЯ ПАРФЮНОВНА, МАРІЯ, ОЛЕНА, ПЕЛАГЕЯ та деякі інші). Зрештою, в цьому немає нічого дивного, адже ще у середині XVII століття Павло Халебський (Алеппський) відзначав високу освіченість українців, причому як чоловіків, так і жінок. Зразки жіночої поезії є документальним підтвердженням деяких висновків подорожніх записок сирійця. Відтак, такі раритетні тексти треба воскрешати з забуття, вводити до наукового обігу. “Маємо ж зберегти їх, пише В. Шевчук, і повернути нашій культурі, бо все-таки це небуденне явище – дівчина-поетеса в тому далекому часі, а ще небуденніше те, що й досі, читаючи її твори, відчуваємо биття її серця” [42, с. 140].

Вагомим внеском у студіювання східнослов'янської, зокрема білоруської духовнопісенної творчості стала невеличка монографія Лариси Костюковець [13]. Побіжно в ній звернено увагу й на перипетії історії білорусько-українських музичних взаємин XVII–XVIII століть, які на полі духовної лірики в ті часи були досить продуктивними. Проте, це питання далеко від свого остаточного розв'язання через різні причини. Одна з них полягає у практично повній відсутності білоруських нотованих збірників пісень (кантів), через що Л. Костюковець довелося вивчати українські та російські рукописи XVII–XVIII століть, видання “Богогласника” 1805 року, праці Петра Шейна, ряду інших вчених, у тому числі й тих, котрі досліджували фольклор. Через те стверджувати, що той чи інший музично-поетичний пісенний текст саме білоруського походження, далеко не завжди є вагомі підстави.

Ряд дискусійних тез містить також стаття Л. Костюковець про різдвяні пісні [12, с. 238–243]. Говорячи про появу на українсько-білоруському пограниччі перших друкованих протестантських канціоналів, Л. Костюковець зазначає, що латинські та польські тексти з цих збірників “у побуті [...] замінювалися народно-розмовною місцевою мовою, українською та білоруською” [12, с. 238]. Як видається, цей перекладацький процес не був такий простий, а тим більше безболісний для православного суспільства. Протестантські осередки на українській Волині та у Західній Білорусії, звичайно, відіграли свою позитивну посередницьку роль у поширенні серед східних слов'ян музично-поетичної духовнопісенної культури, але процес цей був тривалий та драматичний.

Л. Костюковець заявляє, що “усі ці збірники і насамперед Канціонал Яна Гуса, який уже в XV ст. був звичною книгою у домах освічених білорусів та українців, є зразком як за змістом і жанровим складом [...], так і суто формальними зовнішніми ознаками [...] для друкованих і рукописних східнослов'янських збірників кантів і псалмів, зокрема, Богогласників” [12, с. 239]. Передовсім, потрібно з'ясувати, чи Канціонал Яна Гуса був “звичною” книгою у зазначених народів, та ще й у XV столітті. Більше того, у монографії цей канціонал вона називає “настільною книгою” в білоруських братствах. Відтак додає, що й “інші чеські та польські канціонали широко використовувалися в співацькій практиці братських шкіл та училищ” Білорусії та України [13, с. 33]. Але ж, як свідчать описи бібліотек братських шкіл Львова та Луцька ця книга там не значиться. Ми не диспонуємо фактографічним матеріалом, що підтвердив би цей висновок. Тож про якусь масовість чи хоча б розповсюдженість твердити недоречно. Але не можна не погодитися в тому, що багато в чому протестантські та згодом католицькі канціонали, катехизми, співаники спричинилися до появи перших українських збірників подібного змісту, а також перших почаївських нотованих співаників.

За період 20–80-х років ХХ століття стан досліджень над українською та взагалі східнослов'янською духовнопісенною творчістю помітно зріс. Насамперед вагомі зрушення відбулись на рівні музикознавчої думки. Духовні пісні (канти) стали об'єктом уваги ряду музикознавців як в Україні, так і поза її межами, зокрема в Росії та Білорусії. Але відсутність надійної джерельної бази суттєво уповільнювала музикознавчі студії. Рукописні співаники та стародруки з текстами духовних пісень ставали об'єктом уваги музикознавців вряди-годи і практично були недоступні дослідникам. Нотні тексти, що записані чи надруковані в цих співаниках публікувалися вибірково і доволі рідко. Основна заслуга в тому, що вони були введені до наукового обігу та побіжно досліджені (прокоментовані) належить здебільшого М. Грінченку, Б. Кудрику, А. Ольховському та особливо О. Шресер-Ткаченко. Однак, у загальній сумі за мало не вісімдесят років до наукового обігу введено мізерну кількість текстів. Жоден репрезентативний давній співаник чи стародрук у цілості та з відповідними музично-джерельними коментарями не був надрукований. Зрозуміло, що таке джерельне забезпечення відчутно гальмувало процес дослідження духовної пісні в Україні. Певні спроби публікувати окремі тексти українських духовних пісень (канти) у контексті дослідження російської музики робили С. Смоленський, А. Преображенський, М. Фіндейзен, Т. Ліванова, Ю. Келдиш та інші музикознавці. Ряд музично-текстових джерел в зазначений період часу подано в дисертації та монографії Л. Костюковець.

Незважаючи на те, що джерельної бази фактично не існувало, М. Грінченку, Б. Кудрику, а згодом О. Шресер-Ткаченко вдалося поставити питання дослідження духовнопісенної спадщини на рівень важливої музикознавчої проблеми та наголосити на нагальності системних досліджень духовнопісенної спадщини. Інша справа, що в добу антирелігійної радянської пропаганди в Україні здійснити це було важко. Доказує це й те, що й літературознавці після М. Возняка та Ю. Яворського до духовної пісні почали звертатись вряди-годи. Як наслідок, – українські літературознавці від повоєнних років до кінця 80-х рр. ХХ століття так і не вийшли на рівень праць, авторами яких були щойно згадані вчені – М. Возняк та Ю. Яворський. Водночас, незважаючи на ідеологічні перепони, рівень та спектр досліджень над поетичними текстами українських духовних пісень поступово зростав, у чому немала заслуга не тільки українських вчених, але й славістів з країн Європи.

Провісником нового погляду на українську духовнопісенну творчість стали праці Тамари Шеффер та Тамари Булат. Передовсім тут треба згадати статтю “Канти та псалми” Тамари Шеффер [43, с. 217–231], в академічній історії музики, що опублікована завдяки науковим працівникам Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР. Це перша спеціальна стаття про українську духовнопісенну спадщину в українсько-радянському виданні. Водночас маємо згадати, що й М. Грінченко (Історія української музики. – Київ, 1922) та А. Ольховський (Нариси з історії української музики. – Київ, 1941) присвятили декілька сторінок духовнопісенній творчості, проте лише в загальних контекстах і досить побіжно. До того ж праця М. Грінченка підготовлена не за сприяння радянських наукових інституцій. Зрозуміло, що стаття Т. Шеффер у немалій мірі, мабуть, з'явилась завдяки “перебудові”, запровадженій в радянському державному устрої Михайлом Горбачовим та з огляду на святкування 1000-ліття хрещення Київської Русі. Врахуймо й загальне національно-патріотичне піднесення та релігійне відродження, що особливо бурхливо проходило в той період. Отже,

негласне табу на дослідження української духовної пісні XVII–XVIII століть офіційно було подолано. Відтак, в українському музикознавстві розпочався період системного дослідження цього важливого пласту національної культури.

У статті Т. Шеффер коротко простежено передісторію появи почаївського “Богогласника” та його численні перевидання. Не обійшлося без традиційного згадування міфічного видання богогласникового типу 1631 року, про яке писав С. Смоленський. Вказано на два важливі рукописні співаники, що передували виданню (Кам’янський та Супрасльський Богогласники). Кількома словами дослідниця згадала й про деякі почаївські стародруки XVIII століття з текстами духовних пісень, зокрема, “Гора Почаївська” (1742). Важливо, що Т. Шеффер вперше серед музикознавців бодай одним рядком привернула увагу до Почаївського співаника 1773 року на прославу місцевої чудотворної ікони [43, с. 218]. Водночас вона не вказала звідки почерпнуто цю інформацію і де він знаходиться. До неї про нього писали тільки М. Возняк (досить ґрунтовно про поетичні тексти) та І. Франко (побіжно). Сьогодні цей унікальний перший нотований Співаник перевидано з необхідними коментарями та джерелознавчо-текстологічним опрацюванням [29].

Значна частина статті Т. Шеффер стосується насамперед богогласникових пісень. Та дослідниці не вдалося внести в студіювання антології чогось істотно нового в порівнянні з тим, що викладено у згадуваному розділі дисертації О. Шреєр-Ткаченко. Та й проаналізовано з музикознавчого погляду в статті “Канти та псалми” набагато менше текстів.

Щодо тієї частини статті, в якій розглядаються канти, то вона більш дискусійна, позначена впливом російської музикознавчої думки, причому ще першої третини XX століття. Зрештою, в порівнянні з дослідженнями Л. Івченко, цей блок статті значно програє в джерельному забезпеченні, врешті висновковому матеріалі. Та оскільки в подальшому в дисертації стаття Т. Шеффер ще неодноразово буде предметом уваги, тому немає сенсу більш детально її аналізувати в цілому в цій частині праці.

До цього ж тому академічної історії української музики увійшла й розвідка Тамари Булат про становлення української пісні-романсу, яка багато в чому вмотивовано доповнює статтю Т. Шеффер [1, с. 231–254]. Втім, й у цій статті не обійшлося без помилок. До цього тексту теж перекочувала інформація про краківське видання 1631 року [1, с. 235]. Загалом треба сказати, що в сукупності статті Т. Шеффер та Т. Булат на той час доволі ясно кинули світло на історію розвитку та багату спадщину українського пісенного мистецтва доби Бароко – раннього Класицизму.

Підсумовуючи сказане, треба зазначити, що попри різноманітні перепони, згасання зацікавленості духовнопісенною творчістю, відродження інтересу до неї, українським та зарубіжним дослідникам все-таки вдалося помітно збагатити наші знання про цей пласт культури XVII–XIX століть. Особливо важливо, що нарешті в цей період часу, ближче до кінця минулого століття вдалося досягти помітних успіхів у музикознавчому дослідженні жанру, втім, було зроблено тільки важливі кроки, так би мовити тільки розпочато закладення фундаменту, що у літературознавстві головню було розв’язано вже до кінця 30-х років XX ст.

Список використаної літератури

1. Булат Т. Камерно-вокальна лірика: становлення пісні-романсу / Т. Булат // Історія української музики : в 6 т. – Т. I : Від найдавніших часів до середини XIX ст. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 231–254.
2. Возняк М. Волинський співаник С. Білецького з 20-х – 30-х рр. XIX ст. / М. Возняк / Матеріяли до етнології та антропології. – Т. XXI–XXII. – Львів, 1929. – С. 241–263.
3. Возняк М. Два співаники половини й третьої четвертини XVIII в. / М. Возняк // ЗНТШ. – Т. СXXXIII. – 1922. – С. 115–172.
4. Возняк М. Матеріяли до історії української пісні і вірші / М. Возняк // Українсько-руський архів. – Львів : Друкарня НТШ, 1913. – Т. IX. – С. 1–240; Львів, 1914. – Т. X. – С. 241–480 ; Львів, 1925. – Т. XI. – С. 481–589.
5. Горбач О. “Москаль Чарівник” І. Котляревського і почаївський “Богогласник” О. Горбач // *Analecta Ordinis S. Basilii Magni*. – Vol. VII (XIII). – Рим, 1971. – С. 258–265.
6. Гординський Я. Кілька духовних віршів із рукописного співаника поч. XIX ст. / Я. Гординський // Записки ЧСВВ. – Т. I. – Львів, 1924. – С. 38–55.
7. Грицай М. С. Лірична поезія / М. С. Грицай, В. Л. Микитась, Ф. Я. Шолом // Давня українська література. – К. : Вища школа, 1978. – С. 362–376.
8. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278 с.
9. Грінченко М. О. Український романс // Вибране / М. О. Грінченко. . – К. : Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 117–303.
10. Колосова В. Духовні вірші // Історія української літератури : у 8 т. – Т. I : Давня література (XI–перша половина XVIII ст.). – К. : Наукова думка, 1967. – С. 433–437.
11. Костельник Г. Коляда “Бог натуру” / Г. Костельник // Нива. – 1931. – Т. 26. – Ч. I. – С. 28–30.
12. Костюковець Л. Із спостережень над історією розвитку різдвяних псалмів-колядок // ЗНТШ. – 1993. – Т. ССXXVI. – С. 238–243.
13. Костюковець Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии / Лидия Филипповна Костюковець. – Минск : Вышэйшая школа, 1975. – 96 с.
14. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Борис Кудрик. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с. (Серія “Історія української музики”; Вип. I).
15. Лелекач М. Коритнянський збірник церковних и світських пісень / М. Лелекач // Подкарпатська Русь. – 1929. – № 7. – С. 163–173; 1929. – № 9. – С. 189–198.
16. Лира й ийи мотивы: зібрав в Кывишчыни П. Демущкий / Порфирій Данилович Демущкий. – К., 1903. – 58 с.
17. Медведик Ю. “Ліра та її мотиви”: науково-дослідницькі передумови створення збірника, його специфіка та репертуар / Ю. Медведик // Демущкий П. Д. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали. – Харків: Видавець О. О. Савчук, 2012. – С. 18–43.
18. Медведик Ю. Напрямки та пріоритети вивчення української духовної пісні львівськими дослідниками упродовж останньої чверті XIX – першої третини XX ст. / Ю. Медведик // Вісник Львівського університету. – 2012. – С. 13–30. – (Серія мистецтвознавство; Вип. 11.).

19. *Медведик Ю.* Українська духовна піснетворчість XVII–XVIII століть (загальна характеристика) / Ю. Медведик // Українське музикознавство. – 1998. – Вип. 28. – С. 94–105.

20. *Медведик Ю.* Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. – Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2006. – 326 с. – (Серія “Історія української музики”; Вип. 15: Дослідження).

21. *Мишанич О.* Література Закарпаття XVII–XVIII ст.: історико-літературний нарис / Олексій Мишанич. – К : Наукова думка, 1964. – 116 с.

22. *Мушинка М.* До історії зібрання українського фольклору Східної Словаччини / М. Мушинка // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. – Т. I. – Братислава, 1971. – С. 181–222.

23. *Мушинка М.* Історична пісня з Камйонки про події 1683 року (пісня о образі Клокочовском) / М. Мушинка // Дружно вперед. – 1963. – Р. XIII. – С. 2. – С. 23–24.

24. *Ольховський А.* Нарис історії української музики / Андрій Ольховський. – К. : Мистецтво, 1941. – 359 с.

25. *Охріменко П.* Взаємозв’язки давніх української і білоруської літератур / П. Охріменко // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов’янські літератури. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 80–95.

26. *Панькевич І.* До питання генези українських лемківських говорів / І. Панькевич // Славянская филология : сб. статей, посвященный IV Международному съезду славистов. – Москва : Издательство АН СССР, 1958. – Ч. II. – С. 164–197.

27. *Панькевич І.* Новонайдені старинні світські пісні в підкарпатському пісеннику / І. Панькевич // Подкарпатска Русь. – Ужгород, 1934. – Вип. 11. – Ч. 1. – С. 47 – 62.

28. *Папп С.* Духовна пісня на Закарпатті / С. Папп // *Analecta Ordinis S. Basilii Magni.* – Romae : PP Basiliani, 1971. – Vol. VII (XIII). – С. 114 – 142.

29. Пісні до Почаївської Богородиці : перевидання друку 1773 року / [транскрипція, ком. і дослідж. Ю. Медведика]. – Львів : Місіонар, 2000. – 149 с. – (Серія “Історія української музики”; Вип. 6 : Джерела).

30. *Позднеев А.* Никоновская школа песенной поэзии / А. Позднеев // ТОДРЛ. – Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1961. – Т. XVII. – С. 419–428.

31. *Позднеев А.* Рукописные песенники XVII–XVIII вв. (Из истории песенной силлабической поэзии) / Александр Владимирович Позднеев. – М. : Наука, 1996. – 448 с.

32. *Преображенский А.* От униатского канта до православной херувимской / А. Преображенский // Музыкальный современник. – 1916. – № 6. – С. 12–21.

33. *Смоленский С.* Значение XVII века и его “кантов” и “псалмов” в области современного церковного пения так наз. “простого напева” / С. Смоленский // Музыкальная старина. – 1911. – Вып. V. – С. 47–84.

34. *Сулима М.* Теорія віршування на Україні в XVI–XVII ст. (спроба опису і реконструкції) / Микола Сулима // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. : зб. статей. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 101–117.

35. *Сімович В.* До віршової будови наших коляд / В. Сімович // Діло. Львів 1938, 6 січня. – Передрук: Василь Сімович: вибрані твори / Упорядкувала Наталія Ткачова. – Тернопіль : “Підручники та посібники”, 2005.

36. *Сімович В.* Невмируща коляда / В. Сімович // Діло. – Львів, 1938, 6 січня). – Передрук: Василь Сімович: вибрані твори / Упорядкувала Наталія Ткачова. – Тернопіль : “Підручники та посібники”, 2005.

37. *Финдейзен Н.* Псалмы и канты XVIII века / Н. Финдейзен // Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. – Вип. III. – Москва ; Ленинград : Музсектор, 1928. – С. 186–206.
38. *Чижевський Д.* Акrostихи Германа и старорусские акrostихи / Д. Чижевський // *Československá rusistika*. – Ročník XV. – Číslo 3. – 1970. – S. 102–104.
38. *Чижевський Д.* Історія української літератури: кн. Друга : IV. Ренесанс та реформація. – V. Барок. – Прага : Вид-во Юрія Тищенка. 1942. – 146 с. (Наукова бібліотека “ЮТ”. – Ч. 22–23).
39. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський. – Авґсбург : Накладом Т-ва Прихильників УВАН, 1948. – 16 с.
40. *Чижевський Д.* Поза межами краси (до естетики барокової літератури) / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк : Українсько-американське видавниче товариство, 1952. – 22 с.
41. *Чижевський Д.* Український літературний барок : нариси / Дмитро Чижевський // Праці Українського Історико-Філологічного Товариства в Празі. – Прага, 1941. – Т. 3 – 5. – С. 41–108.
42. *Шевчук В.* Загадкові пісні з рукопису Івана Гряделевича / В. Шевчук // – Київ. – 1984. – № I. – С. 135–140.
43. *Шеффер Т.* Канти і псалми / Т. В. Шеффер // Історія української музики : в 6 т. – Т. I : Від найдавніших часів до середини XIX ст. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 217–231.
44. *Шреер-Ткаченко О.* Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку : дис... канд. мист. : 17. 00. 03 / Шреер-Ткаченко О. Я. – К., 1947.
45. *Яворський Ю.* Два замечательных карпаторусских сборника XVIII века, принадлежащих Университету св. Владимира / Юлиан Яворский // Университетские Известия. – 1909. – 95 с. (Окремий відбиток: Киев, 1911).
46. *Яворський Ю. А.* Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси / Юлиан Яворский. – Praga, 1934. – 344 с.
47. *Bartmiński J.* Kolędy na pograniczu polsko-ukraińskim // *Chrześcijański Wschód a kultura polska* / J. Bartmiński, M. Lesiów / [studia pod red. R. Luźnego. – Lublin : RW KUL, 1989. – S. 229 – 251.
48. *Čyževskýj D.* Der Kreis A. H. Franckes und seine slavistischen Studien / D. Čyževskýj // *Zeitschrift für slavißche Philologie*. – Bd. XVI. – 1939. – S. 16–68.
49. *Čyževskýj D.* Die “Russischen Drucke” der Hellenser Pietisten / D. Čyževskýj // *Kyrios*. – Bd. III. – 1938. – S. 56–74.
50. *Čyževskýj D.* Ein unbekannter Hallenser slavischer Druck / D. Čyževskýj // *Zeitschrift für slavißche Philologie*. – Bd. XV. – 1938. – S. 76–80.
51. *Čyževskýj D.* Zu den Beziehungen des A. H. Francke-Kreises zu den Ostslaven / D. Čyževskýj // *Kyrios*. – 1939–1940. – Bd. IV. – S. 185–209.
52. *Dejna K.* Polska wersja pieśni poczajowskiej w kancjonale unickim z Jarosławia / K. Dejna // *Studia Slavica in Honorem Viri Doctissimi Olexa Horbatsch : Festgabe zum 65. Geburtstag* / [за ред. G. Freidhof, P. Kosta, M. Schüttrumpf]. – München : Verlag Otto Sagner, 1983. – S. 7 – 15 (Beiträge zur west - und südslavischen Philologie : Bd. 4).
53. *Gerus-Tarnawecka I.* Cyrillica Canadians: Cyrillic manuscripts in Canada / I. Gerus-Tarnawecka // Ювілейний збірник Української Вільної Академії Наук в Канаді. – Вінніпер, 1976. – С. 588–615.

54. *Kuziela Z.* Der Einfluß der Kirche auf das ukrainische Volksleben / Z. Kuziela // *Ukraine und die kirchliche Union.* – Berlin, 1930. – S. 77–93.

55. *Lacko M.* A historical song from Eastern Slovakia (The song about the Icon of Klokočov) / M. Lacko // *Slovak Studies : Historica.* 6. Cleveland – Rome : Slovak Institute, 1969. – P. 107–112.

56. *Mokry W.* Pieśni duchowne na Ukraine w latach 988–1988 / W. Mokry // *Musica Antiqua : Acta Slavica.* – T. VIII. – Vol. 2. – Bydgoszcz, 1988. – S. 233–251.

57. *Pozdneev A.* Die geistlichen Lieder des Epifanij Slavineckij / A. Pozdneev // *Die Welt der Slaven.* – Wiesbaden, 1966. – Vol. 3/4. – S. 356–357.

58. *Smith G. A. V.* Pozdneev and the Russian “Literary Song” // *Journal of European Studies.* – № 5. – 1975. – p. 177–189.

59. *Tichý F.* Československé písně v moskevském zpěvníku / F. Tichý // *Prace Učene Společnosti Šafarikove.* – Praha – Bratislava : Státní tiskárna, 1931. – Sv. 6. – S. 70–84.

60. *Witkowski W.* Uwagi o poezji religijnej ukraińców-unitów i o Bohohłasnyku z r. 1790 // *Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.* – № 2/4. – Lublin, 1982. – S. 201–216.

61. *Verse und Lieder bei den Ostslaven 1650–1720 : Incipitarium : Anonyme Texte* / [ред. F. Schäfer, J. Bruss, H. Rothe]. – Köln – Wien : Böhlav, 1984. – 327 s. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven : Bd. 23).

62. *Vodoff W.* Les recueils manuscrits de vers religieux chez les Slaves de rite oriental au XVIII siècle et au debut du XIX siècle / W. Vodoff // *Revue des Etudes Slaves.* – 1973. – № 49. – S. 359–372.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

INTERDISCIPLINARY STUDIES OF ANCIENT UKRAINIAN SPIRITUAL SONGS: ACHIEVEMENTS AND SHORTCOMINGS (20–80-s of the XX century)

Jurij MEDVEDYK

*Department of Musicology
Ivan Franko L'viv National University,
19 Valova str., L'viv, Ukraine, 79000
tel.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

The article presents an analysis of interdisciplinary research opinion on the Ukrainian spiritual songs XVII–XIX centuries. for the period from the early 20's to era of Independence of Ukraine. Specified on the problems in the research process, the influence of ideological barriers and more. The main subjected to review the works of M. Hrinchenko, B. Kudryk, Dm. Chyzhevs'kyj, O. Shreyer-Tkachenko, T. Bulat, T. Sheffer et all. Researchers mainly literary and music from Ukraine and other countries.

Key words: spiritual (sacred) song, genre, Bohohłasnyk, researchers, source-study, textual criticism.

**ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫЕ СТУДИИ НАД СТАРИННОЙ
УКРАИНСКОЙ ДУХОВНОЙ ПЕСНЕЙ (20–80-е годы XX в.)****Юрий МЕДВЕДИК**

*Кафедра музыковедения,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валова, 19, Львов, Украина, 79000
тел.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

Сделан анализ интердисциплинарной исследовательской мысли о украинской духовной песни XVII–XIX вв. за период от начала 20-х годов XX века до эпохи Независимости Украины. Указано на трудности в исследовательском процессе, влиянии идеологических преград и т. п. Особое внимание уделено исследованиям Н. Гринченко, Дм. Чижевского, А. Шреер-Ткаченко, Т. Булат, Т. Шеффер и др. исследователей, преимущественно литературоведов и музыковедов с Украины и зарубежья.

Ключевые слова: духовная песня, “Богогласник”, археография, текстология, рукописный сборник.

УДК: 783.651 : 264-941 : 264-19 (43)+(47)

ЛІТУРГІЧНИЙ КАЛЕНДАР У КАНЦІОНАЛАХ І ПІСЕННИКАХ ЗАХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКОЇ ТА СХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКОЇ ЦЕРКОВНИХ ТРАДИЦІЙ

Ольга ЗОСІМ

*Кафедра теорії, історії культури і музикознавства,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
бул. Лаврська 9, Київ, Україна, 01015
тел.: (+38044) 531 94 35, e-mail: olgazosim70@gmail.com*

Розглянуто особливості структури центральноєвропейських канціоналів XV–XVII століть і рукописних пісенників українсько-білоруської та російської традицій XVII–XIX століть. Виявлено спільні та відмінні риси організації репертуару канціоналів католицької традиції і духовно-пісенників, що побутували у православному і уніатському церковному середовищі. Питання структуризації матеріалу у канціоналах і пісенниках подано у зв'язку з літургичним календарем і церковними святами.

Ключові слова: літургичний календар, церковні свята, канціонал, духовно-пісенник, православне церковне середовище, уніатське церковне середовище.

Літургичний календар лежить в основі богослужбових книг усіх християнських конфесій. Організаційним принципом православних і уніатських ірмологіонів став календарно-мінейний, у католицьких градуалах і антифонаріях цикли піснеспівів на рухомі (“Proprium de tempore”) і нерухомі (“Proprium de sanctis”) свята упорядковано згідно церковного календаря. Календарний принцип організації богослужбових книг католицької традиції зберігся і у більшості протестантських церков.

З появою католицької паралітургичної пісенності принципи організації богослужбових книг було перенесено на збірки духовних пісень – канціонали і пісенники. Пізніше його було покладено в основу упорядкування репертуару паралітургичного призначення у пісенниках з уніатського і православного церковного середовища.

Структурна подібність українських пісенників паралітургичного призначення до європейських канціоналів є очевидною, на що неодноразово звертали увагу дослідники. Так, С. Щеглова відзначає єдиний принцип побудови “Богогласника” (1790–1791) і сучасних йому католицьких польських пісенників [10, с. 58–60]. Ю. Медведик вказує на комплексність впливів центральноєвропейської пісенної традиції XVI–XVII століть на східнослов'янську, зокрема на рівні кодифікації [2, с. 79]. Ствердження дослідників є цілком слушними, однак у їх роботах не розкрито усіх питань, пов'язаних з проблемою кодифікації репертуару. Остання розглядалася

передусім у контексті паралітургічної українсько-білоруської пісенності (тобто церковного призначення), тоді як пісенність позабогослужбова (зокрема російської традиції), мала абсолютно інші принципи організації репертуару, хоча й була дотичною європейської практики, однак у інший спосіб. Впливи принципів організації європейських канціоналів на українські духовно-пісенники вивчалися дослідниками на матеріалі пізніх зразків (середина XVII–XVIII століть), тоді як більш ранній етап (XV–початок XVII століть) також є важливим для вивчення духовної пісенності як європейської традиції, так і української. Тому для окреслення специфіки організації пісенного матеріалу у рукописах східнослов'янської традиції необхідно розглянути особливості структури центральноєвропейських канціоналів ренесансної і барокової доби, порівняти основні типи європейських канціоналів з рукописними пісенниками українсько-білоруської та російської традиції XVII – XIX століть, виявити спільні та відмінні риси організації репертуару католицьких канціоналів і уніатських та православних духовно-пісенників, виявити у них основні принципи структуризації пісенного матеріалу.

Формування католицьких канціоналів з духовними піснями тісно пов'язано з книгою “*Cantionale ecclesiasticum*” (“Церковний канціонал”). Специфічна риса церковного канціоналу – поєднання у літургічній книзі вибраних піснеспівів з градуалів і антифонаріїв з духовними піснями (*cantiones*) латинською або національними мовами. Церковний канціонал, на відміну від градуалів і антифонаріїв, не мав чіткої репертуарної регламентації. Відзначимо окремі популярні види цих літургічних книг на прикладі деяких зразків із центральноєвропейської традиції, передусім з католицької (але не тільки) церковної практики.

Один з найдавніших і повних католицьких церковних книг, де містяться духовні пісні, є т. зв. “*Franusův kancional*” (“*Cantionale Franus*”) [16], який був переписаний у чеському м. Градец-Кралове (*Hradec Králové*) 1505 року мешканцем міста Яном Франом. Це доволі розлогий рукопис (367 сторінок), у якому містяться піснеспіви ординарія (*Kyriale*) і пропрія (*Graduale*) меси, співані зразки символу віри (*Patriamina, Credo seu Symbola*), зібрання секвенцій (*Sequentiale*), піснеспіви офіція (*Antiphonale*). Окремий розділ рукопису становить зібрання духовних пісень (*Cantionale*), останні входять також і в розділ “*Missae Rorate in adventu Domini*”, де у повному циклі служби вони чергуються з піснеспівами *Kyrie, Alleluia*, секвенціями. Розташування піснеспівів у частинах *Kyriale, Graduale, Sequentiale, Cationale* йде згідно з церковним календарем, а саме розділами *Proprium de tempore* (адвентовий, різдвяний, великодній, звичайний періоди) і *Proprium de sanctis* (нерухомі свята церковного календаря). Структура *Cantionale* як частини окремого розділу церковного канціоналу – книги мішаного типу з вибраними піснеспівами градуалів, антифонаріїв і церковними піснями – була подібна до літургічних частин книги, з яких перейняла принцип організації репертуару.

Невеличкий (84 сторінки) рукописний чеський католицький канціонал XVI століття [18] поєднує гімнарій (*Liber hymnarius*) і канціонал (*Cantionale*). Піснеспіви гімнарія упорядковані згідно з церковним календарем: частини *Proprium de tempore* (адвентовий, різдвяний, великопосний, великодній, звичайний періоди) і *Proprium de sanctis* (пісні до окремих святих і загальні піснеспіви святим). Пісні ж канціоналу, які становлять більшу частину рукопису, призначені лише до одного літургічного періоду – Адвенту (ймовірно, це лише частина рукопису, далі могли йти пісні на інші частини літургічного року). Цікавим є той факт, що велика кількість

пісень адвентового розділу (більше 80 пісень) не є упорядкованими. Єдиний організаційний принцип, який витримано лише частково, але не один раз протягом усього корпусу пісень – алфавітний. Для прикладу наведемо список перших 18 пісень з частини *Cantionale*: “*Mittitur Archangelus*”, “*Ave mitissima virgo*”, “*Ad honorem et decorem*”, “*Eya Jesu virginis*”, “*Benedictum fructum*”, “*Cuncti nunc assurgentes*”, “*Decantemus in hac die*”, “*En pietas Christi*”, “*Illustratam venustate*”, “*In hoc festo domino*”, “*Salve amicta sole*”, “*Singuli catholici domino*”, “*Vale Jacob stellula*”, “*Venit tempus christi colis*”, “*Virgo sacrata nobilis*”, “*Virgo felix et serena*”, “*Verbum natum de virgine*”, “*Virginem castissimam*”. Після цих пісень алфавіт починається знову: “*Ave genitrix superni*”, “*Gaude quam magnificat*”, “*Regi regum*”, “*Sonitemus voculis neumatum*”, “*Virgo nobilis genitrix*”, а далі знову – “*Aaron virga iam floruit*”, “*Aurogam lucis visitat*”, “*Ad honorem et decorem*”, “*Imperator gloriose regum*” тощо.

У згаданих вище канціоналах духовні пісні є відокремленими від інших літургічних піснеспівів у спеціальний розділ (*Cantionale*), який також, як і інші, структурований за літургічним календарем. Окрім того, у церковній практиці існували богослужбові книги з духовними піснями, де останні не були виокремлені у спеціальний розділ, а вміщені разом з іншими літургічними піснеспівами. У цих книгах загальна структуризація відбувалася не за жанрами, а службами, у церковну практику вони увійшли у передбарокову і барокову добу. У таких канціоналах ми можемо знайти наочне підтвердження традиції використання духовних пісень у літургії, а саме – їх виконання поряд з традиційними літургічними піснеспівами на канонічні тексти або їх парафразами. Літургічні цикли, що включали й духовні пісні, також організовані за літургічним календарем. Серед подібних книг зазначимо чеський канціонал XVII століття [13].

Існували канціонали на окремий період літургічного року, серед яких найбільш популярними були адвентові роратні, призначені для спеціальних ранкових вотивних служб до Богородиці, що відправлялися у адвентові будні. Серед роратних канціоналів назвемо ранньобароковий польський канціонал “*Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej*” В. Бартошевського (1613) [20] і чеський роратний канціонал 1620 року [12]. У чеському канціоналі роратні служби відокремлені від пісень, які зібрані у спеціальний розділ, у польському кілька пісень входить до літургічного циклу, чергуючись з частинами ординарія і пропрія, у другій половині збірки – лише пісні.

У добарокову і ранньобарокову добу було доволі мало канціоналів, де були б зафіксовані лише духовні пісні. Найчастіше у окремих розділах були й інші піснеспіви, хоча духовні пісні у цих книгах кількісно переважали. Серед таких збірок відмітимо канціонали 1510–1520 років [22] і 1590 року [19].

Невеличкий католицький чеський канціонал XVI ст. обсягом 220 сторінок [17] містить лише духовні пісні (*cantiones*), які упорядковані за церковний календарем. Відмінність цього канціоналу – окреме розташування пісень, що належать одному автору і охоплюють період від Адвенту до свята Св. Трійці (*Cantiones euangelicae de incarnatione domini autore m. venceslao nikolai de vodniano*, арк. 9–78 зв.) і традиційних церковних пісень, з яких обрано лише пісні на Адвент (*Cantiones de incarnatione saluatoris nostri iesu christi a diuersis autoribus compositae*, арк. 80–171). Частина *Proprium de sanctis* представлена також авторськими піснями (*Cantiones de sanctis et primo sancto iohanne baptista autore venceslao nicolaide vodniano*, арк. 183 зв. – 203). Наприкінці рукопису окремо записані пасійні пісні (*De coena domini* і *De passione domini*, арк. 203 зв. – 216).

Серед канціоналів середини XVII століття відзначимо угорсько-словацький “Cantus catholici” (упорядник – Б. Соллоші, 1651, 1655). У цьому виданні твори розташовані наступним чином: пісні на Адвент, Різдво, Новий рік, великопісні, великодні, на Вознесіння, Зіслання Святого Духа, Трійцю, до Богородиці, загальні, які включали пісні до і після проповіді (у т.ч. – 10 псалтирних пісень), інші загальні пісні, катехитичні пісні, літанія до Богородиці і всіх святих, ранкові та вечірні пісні (див. [11, с. 264–344]). Серед новацій канціоналу “Cantus catholici” (як і одночасних йому видань) відзначимо появу спеціальної групи богородичних пісень, які до того в окрему групу не виділялися: у ренесансну і ранньобарокову добу пісні до Богородиці входили до загальної групи у частині Proprium de sanctis, як у антифонаріях і градуалах. Також важливими новаціями є поява у збірках псалтирних і принагідних (ранкових, вечірніх, катехитичних тощо) пісень, які не були прямо пов’язані з літургічним календарем і не входили до складу ренесансних і ранньобарокових канціоналів.

З точки зору організації репертуару цікавим є авторські канціонали А. Міхни – “Česká mariánská muzika” (1647) [14] і “Svatoroční muzika” (1661) [21]. “Česká mariánská muzika” (66 творів) автором поділена на 3 розділи. У першому містяться пісні, організовані за принципом Proprium de tempore: на Різдво (O narození Pána Krista), до Святого Імені Ісуса (O Kristu Pánu a jeho svatém jménu), великопісні (Postní, aneb o umučení Páně), великодні (Velikonoční), на Вознесіння (O Vstoupení Páně), Зішестя Святого Духа (Svatodušní), на Святу Трійцю (O svaté Trojici), свято Божого Тіла (O Božím těle). У другому розділі – богородичні пісні на Стрітіння (O Očišťování Panny Marie), Благовіщення (O Zvěstování), страждання Богородиці під хрестом (O bolestné Panně Mariji), Відвідування Марією Єлизавети (O Navštívení Panny Marie), Успіння (O Nanebevzetí Panny Marie), Різдво Богородиці (O Narození Panny Marie), Уведення до храму (O Obětování Panny Marie), Заручення (O Zasnoubení Rodičky Boží), загальні про Богородицю і до Богородиці (Obecné o Matce Boží a k Matce Boží). Третя частина канціонала А. Міхни – про помираючих та померлих побожних християн (O umírajících a zemřelých pobožných křesťanův).

Канціонал “Svatoroční muzika” (118 творів) містить пісні на усі свята літургічного року, починаючи від Адвенту. На відміну від збірки “Česká mariánská muzika”, вона не має поділу на частини. Більшість творів канціоналу – пісні до святих (O svatém Štěpánu, O svatém Janu Evanjelistovi, O svaté panně Dorotě, O svaté Zuzanně z Starého zákona i seň, O svatém Matěji apoštolu тощо), які чергуються (згідно церковного календаря) з піснями до подій з життя Ісуса і Марії (O narození Pána Krista, O Pozdravení Krista Ježíše ukřižovaného, Slavné Syna Božího vzkříšení, Zvěstování blahoslavené Panny Marie, O Nanebevzetí blahoslavené Panny Marie тощо). Завершується цикл “Svatoroční muzika” піснями за померлих (Vzdychání duše v očištění, Rozmlouvání duše živé s duší v očištění zůstávající, Za mrtvé k Panně Mariji тощо).

Отже, у канціоналах, починаючи з середини XVII століття, йде закріплення основних принципів організації репертуару (за церковним календарем) і основних розділів, до яких входять пісні, пов’язані з життям, смертю і воскресінням Ісуса Христа (1), життям Богородиці (2), пісні до святих (3), інші пісні, не прямо пов’язані з літургічною практикою, але які охоплюють усі інші сторони людського буття – життя і смерть, покаяння, прославлення, побутові потреби (4).

Зазначимо основні ознаки центральноєвропейського канціонала і його відмінність від літургічних книг:

1) Канціонали, на відміну від літургічних книг, мають менш регламентовану будову. Укладач збірки пісень сам обирає репертуар (він може виступати автором усієї збірки або її частини), а також принципи його розташування. У цілому канціонал структурується за церковним календарем, однак у ньому передбачено варіативність у розташуванні розділів.

2) Серед специфічних рис барокових канціоналів – виділення окремої групи богородичних пісень, яких не було у канціоналах доби Ренесансу, де усі богородичні свята входили до *Proprium de sanctis*, подібно до середньовічних літургічних книг – градуалів та антифонаріїв. Окремі розділи з богородичними піснями є у канціоналах XVII століття: “*Parthenomelica*” В. Бартошевського, “*Cantus catholici*” Б. Соллоші, “*Česká mariánská muzika*” А. Міхни та ін., у канціоналах XVI століття вони відсутні.

3) У канціоналах барокової доби (католицьких і протестантських) зустрічаються псалтирні пісні – поетичні переспіви текстів псалмів. Однак ці пісні не стали обов’язковим його елементом, хоча у XVI–XVII століть цикли псалтирних пісень були доволі популярним жанром, особливо у протестантському середовищі. Традиція переспіву псалмів інспірувала створення окремої книги, яка не мала прямого відношення до канціоналу, оскільки в основу її побудови було покладено інший – не літургічний – принцип. Однак з часом піснеспіви з пісенної псалтирі у церковній практиці стали використовуватися згідно з літургічним календарем, про що свідчить, наприклад, вступний розділ (“*Die Psalmen im Kirchenjahr*”) до “Беккерівської псалтирі” (“*Becker Psalter*”) Г. Шютца (1628, 1661), де детально розписано, у який день або свято церковного календаря треба співати той чи інший псалом.

4) Алфавітний принцип організації репертуару був лише допоміжним у структуризації канціоналів, у тих випадках, коли кількість пісень в одному розділі була великою. Пізніше, у XIX столітті, алфавітний принцип став допоміжним у змісті збірника, що використовувався для швидкого знаходження пісенного твору.

5) У ранніх канціоналах рідко використовувалися пісні на різні випадки, оскільки усі пісенні твори так чи інакше мали бути пов’язані з подіями, відображеними у церковному календарі. Окремим розділом у канціоналах іноді могли бути покаянні пісні, які генетично походять від служб за померлих (*pro defunctis*), а також пісні у різних потребах, які давні канціонали іноді містили як додатки. У канціоналах середини XVII століття і пізніше покаянні і принагідні пісні вже становлять вагому частину пісенного репертуару.

Таким чином, у середньобарокову добу було остаточно сформовано тип пісенного канціоналу (передусім католицького, оскільки протестантський мав дещо відмінну структуру і репертуар), де було чітко визначено чотири основні типи розділів, з яких три були пов’язані з церковним календарем: пісні з циклу *Proprium de tempore*, які охоплюють основні події з життя Ісуса Христа (окрім свят Стрітіння і Переображення), богородичні пісні, які виокремилися у спеціальний цикл з *Proprium de sanctis*, пісні до святих, які також входили у цикл *Proprium de sanctis*. До іншої – некалендарної – групи входять покаянні, прославні, благальні, принагідні пісні, генеза яких полягає або в деяких літургічних (відправи *pro defunctis*) або позабогослужбових молитовних практиках.

На східнослов’янських землях знайомство з духовно-пісенним репертуаром і канціоналами, у яких ці пісні були записані, почалося ще у другій половині XVI століття, але основний час, коли можна говорити про наслідування форм канціоналів східнослов’янськими духовно-пісенниками, припадає на XVIII ст., у

рукописах XVII століття можна побачити наслідування лише деяких принципів і форм. Одна з причин такого пізнього часу формування східнослов'янського канціонала – конфесійна. Канціонали католицькі і протестантські виникли як книги літургичного типу, і тим пояснюється їх репертуар і його упорядкування. Українсько-білоруська і російська духовно-пісенна традиція XVII століття формувалася у православному середовищі і мала позабогослужбове призначення. Духовні пісні не були пов'язані з виконанням на богослужінні, а, отже, не йшлося про організацію репертуару за літургичним принципом.

Духовно-пісенна традиція кінця XVII століття доволі повно представлена рукописними російськими пісенниками з ново-єрусалимського монастиря. Вагому частину їх репертуару складали польські пісні, транслітеровані кирилицею. Ймовірно, що переписувачі брали польський репертуар з канціоналів церковного призначення, про що свідчать пісенні твори, більшість з яких – літургичного вжитку, однак при перенесенні їх до іншої традиції було втрачено основне призначення пісенних творів. Польські пісні в одному з ранніх рукописів [7] було записано без будь-якого принципу структуризації. У більш пізніх рукописах ([4; 6; 8; 9]) було зроблено спробу структуризації пісенного репертуару, однак в її основу покладено не літургично-календарний принцип, традиційний для канціоналів. За основу організації пісень було взято алфавітний принцип, який в європейських канціоналах був вживаний лише як допоміжний у випадку великої кількості пісень в одній групі.

У ново-єрусалимських рукописних пісенниках алфавітний принцип використовувався двічі: у першій половині рукопису – у циклі, що має умовну назву “Алфавіт”, де кожна нова пісня починалася з нової букви церковнослов'янського алфавіту, у другій половині рукопису – після польських пісень (до речі, не впорядкованих за жодним принципом), де містилися пісні церковнослов'янською мовою різного змісту, але записані в алфавітному порядку. Два алфавітних цикли – великий і малий – стали першою формою організації східнослов'янського духовнопісенного репертуару.

Алфавітний принцип організації пісень виявився нестійким, оскільки у подальшій історії позабогослужбової пісенності він не знайшов продовження. Використання алфавіту як засіб структуризації матеріалу, ми бачимо лише у допоміжних розділах, які виступають у ролі вказівника змісту пісенника для більш швидкого знаходження потрібного твору (див. [5, арк. 2–3 зв.]).

Щодо тематичної організації пісень, то після відходу від алфавітного принципу, не було знайдено жодного іншого, при цьому відомий і апробований часом і практикою календарно-тематичний так і не було використано як принцип організації позабогослужбового репертуару. Лише після виходу “Богогласника” та його православних видань, тобто з середини XIX століття, у позабогослужбовій практиці православних стали використовуватися пісенники, упорядковані за літургичним принципом.

Безумовно, навіть поза строгим принципом упорядкування, у рукописах позабогослужбового призначення пісні поєднувалися за тематичними групами. Уже згаданий рукопис XIX століття відкривався піснями до Ісуса: “Имам аз своего Иисуса моего” [5, арк. 4], “Иисусе мой прелюбезный сердцу сладосте” [5, арк. 4 зв. – 5], “Похвалу принесу сладкому Иисусу” [5, арк. 5 зв. – 6], “Христе мой боже Иисусе сладчайший” [5, арк. 6 зв. – 7], “Превзыдох меру о! мой вѣчный боже” [5, арк. 7 зв. – 8], “Ты мой бог Иисусе ты моя радосте” [5, арк. 8 зв. – 9], “Надежду мою

в бозь полагаю” [5, арк. 9 зв. – 10]. Однак у цьому рукописі, як і багатьох інших, відсутні міні-цикли (три і більше пісень), об’єднані на основі церковного календаря. Алфавітний принцип організації репертуару у рукописах ново-єрусалимської традиції також заважав упорядкуванню пісень за церковними святами. У рукописних пісенниках, як і в європейських канціоналах, записувалися й псалтирні пісні (див. перелік пісень на псалми [1, с. 454–457]), однак і вони не були організовані у будь-який спосіб і чергувалися з піснями іншої тематики.

Зовсім іншу картину ми бачимо в уніатському церковному середовищі. Паралітургічне виконання духовних пісень сприяло формуванню пісенника літургічного типу, за основу якого було взято європейський канціонал. Початок формування церковного пісенника припадає на 30-ті роки XVIII століття (Ю. Медведик окреслює цей етап як такий, коли “на рівні структурування репертуару поступово утверджується “календарно-тематичний” уклад пісенних текстів” [2, с. 90]). У цей час йдуть активні пошуки оптимальної форми пісенника для паралітургічного вжитку. Детальний опис можливих варіантів пісенників – предмет спеціального дослідження, тому охарактеризуємо детально лише два – рукописний Супрасльський богогласник, переписаний у Супрасльському василіанському монастирі (Західна Білорусь, нині Польща) у середині XVIII століття (див. видання рукопису [15]), і друкований почаївський Богогласник (1790–1791), які репрезентують пошукову і остаточну форму організації пісенника літургічного типу на східнослов’янських землях.

У Супрасльському богогласнику представлено основні складові частини східнослов’янського духовно-пісенника паралітургічного призначення. У ньому представлені господські пісні, упорядковані на основі літургічного *Proprium de tempore*. Згідно із західноєвропейською церковною традицією до циклу господських у цьому рукописі не увійшли пісні на Стрітіння (які до нього було включено у почаївському Богогласнику), оскільки це свято відноситься до *Proprium de sanctis*. Згідно зі структурою барокових канціоналів, у рукописі є цикл богородичних пісень, як окремий розділ. Він ще не є остаточно структурований: наприклад, пісні до свят Різдва Богородиці і Благовіщення там записані двічі, до богородичного циклу входить пісня на Стрітіння (це свято іноді трактують як христо-богородичне). Поява пісні на Стрітіння у богородичному циклі, а не у циклі господських пісень, пояснюється його розташуванням у циклі *Proprium de sanctis*.

Супрасльський богогласник не має окремого циклу покайних пісень, що у барокову добу стали невід’ємною частиною європейських канціоналів і які було покладено в основу четвертої частини почаївського Богогласника. Однак у супрасльському рукописі в окремий розділ господських пісень включено пісні про Страшний Суд, які носили покайний характер, і таким чином їх було віднесено до літургічного циклу, а саме – до передвеликопісних тижнів (про митаря і фарисея, про блудного сина, м’ясопусна, сиропусна). Їх поява на цьому місці інспірована православною церковною практикою, оскільки на м’ясопусному тижні йде згадка про Страшний Суд. Проте розташування покайних пісень у літургічній частині не витримало перевірку часом. У почаївському Богогласнику хоча і є пісні на передвеликопісні тижні (у латинській традиції вони також входили до циклу *Proprium de tempore* і позначалися як *Septuagesima*, *Sexagesima*, *Quinquagesima*), однак вони не становлять окремого покайного циклу. Таким чином, Супрасльський богогласник у цілому вже мав основні складові церковного пісенника, який наслідував форму

європейських канціоналів, але враховував специфіку середовища, у якому були міцні традиції східно-християнського богослужіння. Відсутність позакалендарного циклу покаянних пісень можна пояснити монастирським середовищем, де позабогослужбовий елемент був зведений до мінімуму.

Почаївський Богогласник остаточно сформував і закріпив чотиричастинну структуру пісенника (господські, богородичні, до святих, покаянні) і порядок свят у середині цих циклів. До господських з *Proprium de sanctis* долучено свята Стрітіння, Переображення, Воздвиження Св. Хреста, остаточно упорядковані богородичні свята: Різдво Богородиці, Покров, Введення у храм, Непорочне Зачаття Богородиці, Благовіщення, Співстраждання Богородиці, Покладення Риз Богородиці, Успіння, чудотворним іконам Богородиці. До церковних свят увійшли як суто католицькі, які пізніше було вилучено у православних виданнях Богогласника (Непорочне Зачаття Богородиці, Співстраждання Богородиці), так і ті, яких немає у західному церковному календарі (Покров, Покладення Риз Богородиці). Розташування богородичних свят не завжди точно слідує церковному календарю.

Окрім канціоналів, організованих за календарним принципом, в європейській практиці були популярні пісенні псалтирі. На східнослов'янських землях зустрічалися у рукописних пісенниках і псалтирні пісні як цілісні цикли. Тилицький пісенник 1730-х років. (Західна Галичина) [3] містить їх на початку рукопису. Рукопис відкривають псалтирні пісні на псалми № 5, 9, 12 (13), 37 (38), 40 (41), 42 (43), 70 (71), 78 (79), 83 (84), а останній твір, хоча й позначений переписувачем як псалом, не спирається на псалтирну поезію і є оригінальним твором, написаним у традиціях українського барокового віршування. У Супрасльському богогласнику остання частина рукопису містить розділ “Пѣсни от псалмов”, де записано 10 творів, з яких лише 5 є вішованими переспівами з Псалтирі (№ 178 (псалом 124(125)), 179 (псалом 70 (71)), 181 (псалом 9), 182 (псалом 70 (71)), 185 (псалом 83 (84))). У почаївському “Богогласнику” (1790–1791) ми бачимо лише дві псалтирні пісні: № 34 (псалом 136 (137)) і № 77 (псалом 148). Подібно до європейської практики, псалтирні пісні поступово зникають з українських пісенників, замінюючись творами оригінальної християнської поезії.

Таким чином, кодифікація духовно-пісенного репертуару, апробована в європейських співацьких книгах – канціоналах, знайшла продовження в церковній практиці українців. Почаївський “Богогласник” остаточно закріпив основні тематичні групи, що склалися у європейських канціоналах, з яких перші три пов’язані з церковним календарем (господські, богородичні, пісні до святих), четверта – некалендарна – група включає твори покаянного або молитовно-благального змісту, пов’язаних з буденним життя християнина.

Список використаної літератури

1. *Васильева Е. Е.* Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века: историко-стилистические процессы в музыкально-поэтическом творчестве / Е. Е. Васильева // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – М., 2009. – Специальный выпуск № 4. – С. 446–487.
2. *Медведик Ю.* Українська духовна пісня XVII–XVIII століть : [монографія] / Ю. Медведик. – Львів : Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
3. Сборник духовных и светских песен. – IP НБУВ. – Ф. Маслова (XXXIII). – № 48.

4. Сборник псалм на линейных нотах. – ГИМ. – Ф. Музейный. – № 1938.
5. Сборник псалм на линейных нотах. – РГБ. – Ф. 304.П. – № 213. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=2&manuscript=213>
6. Сборник псалм на линейных нотах. – РНБ. – Ф. Буслаева. – № Q XIV 25.
7. Сборник псалм на линейных нотах. – РНБ. – Ф. Погодина. – № 1974.
8. Сборник псалм на линейных нотах. – РНБ. – Ф. Погодина. – № 426.
9. Сборник псалм на линейных нотах. – РНБ. – Ф. Титова. – № 4172.
10. *Щеглова С.* Богогласник. Историко-литературное изслѣдование / С. Щеглова. – К. : Тип. Ун-та Св. Владимира, 1918. – 343 с.
11. *Burlas L.* Hudba na Slovensku v XVII storočí / L. Burlas, J. Fišer, A. Hořejš. – Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1954. – 426 s.
12. Cantionale (Rorate). Praha; Národní muzeum, Knihovna, sign. IV H 53 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=964>
13. Cantionale (Vejroční písně). Praha; Národní muzeum, Knihovna, sign. I D 4 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=954>
14. Česká mariánská muzika [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://alarmo.nostalghia.cz/CMse.htm>
15. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.
16. Franusův kancionál – graduál. Hradec Králové; Muzeum východních Čech, Eliščino nábřeží 465, sign. Hr 06 (Hr 6; II A 6, B 1) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=195>
17. Kancionál latinský. Hradec Králové; Muzeum východních Čech, Eliščino nábřeží 465, sign. Hr 12 (II A 12) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=1132>
18. Kancionál latinský. Hradec Králové; Muzeum východních Čech, Eliščino nábřeží 465, sign. Hr 24 (II A 19) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=1134>
19. Kancionál písní duchovních. Klatovy; Okresní muzeum, Hostašova 1, sign. RK 101 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=230>
20. Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej. – Wilnia, 1613. – 44 с.
21. Svatoroční muzika [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://alarmo.nostalghia.cz/SMse.htm>
22. Utrakvistický kancionál duchovních písní. Kolín; Regionální muzeum v Kolíně, Karlovo nám. 8, sign. př. č. 80/88 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=233>

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

LITURGICAL CALENDAR IN THE CANTIONALS AND SONGBOOKS OF THE WEST-CHRISTIAN AND EAST-CHRISTIAN ECCLESIAL TRADITIONS

Olga ZOSIM

*Department of the Theory, History of Culture and Musicology,
National Academy of Managing Staff of Culture and Arts,
9, Lavrs'ka str., Kyiv, Ukraine, 01015
tel.: (+38044) 531 94 35, e-mail: olgazosim70@gmail.com*

The article considers structural features of the Central European cantional of the XV–XVIIth centuries and handwritten songbooks of the Ukrainian-Belarusian and Russian traditions of the XVII–XIXth centuries. Common and distinctive features of organization of the Catholic repertoire and songbook that were used in the Orthodox and Uniate church environment are revealed. The issue of the structuring material in cantionals and songbooks in connection with the liturgical calendar and church feasts are filed.

Key words: liturgical calendar, church feasts, cantional, songbook, orthodox church environment, uniate church environment.

ЛИТУРГИЧЕСКИЙ КАЛЕНДАРЬ В КАНЦИОНАЛАХ И ПЕСЕННИКАХ ЗАПАДНО-ХРИСТИАНСКОЙ И ВОСТОЧНО-ХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКОВНЫХ ТРАДИЦИЙ

Ольга ЗОСИМ

*Кафедра теории, истории культуры и музыковедения,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств,
ул. Лаврская 9, Киев, Украина, 01015
тел.: (+38044) 531 94 35, e-mail: olgazosim70@gmail.com*

Рассмотрены особенности структуры центральноевропейских канционалов XV–XVII веков и рукописных песенников украинского-белорусской и русской традиций XVII–XIX веков. Выявлены общие и отличительные черты организации репертуара канционалов католической традиции и духовно-песенников, которые бытовали в православной и униатской церковной среде. Вопросы структуризации материала в канционалах и песенниках поданы в связи с литургическим календарем и церковными праздниками.

Ключевые слова: литургический календарь, церковные праздники, канционал, духовно-песенник, православная церковная среда, униатская церковная среда.

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 786.2.071.2:81'342(477) Колесса Л., Крушельницька М.

МОВЛЕННЄВИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ (У СВІТЛІ ПІАНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЛЮБКИ КОЛЕССИ ТА МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ)

Лариса ОПАРИК

*Кафедра музикознавства та методики музичного виховання,
Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника,
вул. Т. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76018
тел.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua*

Розглянуто теоретичні аспекти національного музично-виконавського стилю. У світлі виконавського мистецтва видатних українських піаністок Любки Колесси та Марії Крушельницької обґрунтовується ефективність мовленнєвого підходу як універсального методу дослідження національної специфіки індивідуального музично-виконавського стилю.

Ключові слова: мовленнєвий підхід, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавське мовлення, піаністичне мистецтво Любки Колесси та Марії Крушельницької.

Інтенсивне розширення реального та віртуального слухацького простору на межі тисячоліть спонукає виконавців-професіоналів до пошуків універсальних художніх моделей музичного спілкування з публікою. Дієвими аргументами у сучасному діалозі музикантів з поліскладовою аудиторією залишаються виняткова виконавська обдарованість, вражаюча технічна майстерність, репертуарна апробованість озвучених шедеврів з пантеону світової музичної класики. У кращих зразках сучасного музично-виконавського мистецтва високотехнологічна оснащеність артиста, підкріплена традиціями інтерпретаційної культури геніальних попередників, чітко окреслює стильовий ареал високого мистецтва та є надійною основою стабільної комерційної альтернативи масовій музичній продукції. З іншого боку, процеси професійного протистояння аматорському духу субкультури породжують у сфері академічного виконавства тенденцію до еталонізації технічно досконалого, проте емоційно-відстороненого, знеособленого типу виконавського висловлювання, що власне для українського мистецтва становить небезпеку нівелювання індивідуального обличчя національної виконавської школи.

Закономірно, що питання національної автентичності музичних феноменів у сфері українського професійного виконавства перебувають у колі актуальних проблем вітчизняного музикознавства останніх десятиліть. Дослідження національної

природи українського музично-виконавського мистецтва як у теоретичному, культурно-історичному, методико-дидактичному аспектах, так з огляду на творчість окремих персоналій реалізуються у працях О. Катрич, Н. Кашкадамової, О. Козаренка, С. Копилової, Т. Роциної, Т. Старух, Т. Федчун та ін. У контексті дискусійної тематики цих студій привертає увагу проблема аналітичного виявлення національних рис індивідуального стилю українського виконавця-інтерпретатора. Подібне завдання, зважаючи на всю його складність, може вирішуватися передусім у руслі системної методології, а це питання залишається маловивченим у вітчизняному виконавському музикознавстві.

Сучасні наукові дослідження національної природи професійного музичного виконавства можна умовно поділити на два напрями: культурно-історичний, в аспекті якого висвітлюють проблематику національних виконавських шкіл та індивідуально-психологічний, що вивчає власне сутність національного музично-виконавського стилю, котрий розглянуто як “свого роду проекція комплексу національних психологічних рис на виконання” [7, с. 258]. Останній напрям охоплює сферу музично-виконавської інтерпретації, яка постає на перетині особистісно-виконавського, композиторського та слухачького чинників. Позначені музикознавчі напрями з погляду системного підходу концентруються на різних рівнях наукового опису. Теоретичний синтез цих різноспрямованих (“назовні” та “вглиб”) дослідницьких векторів, зокрема у площині практичного аналізу, уможлиблює, на наш погляд, опора на мовленнєвий (ширше – комунікативний) принцип. Отже, метою цієї студії є спроба обґрунтувати мовленнєвий підхід як універсальний метод дослідження українського національного музично-виконавського стилю, завданням – увиразнити автентичні українські риси виконання в індивідуальних піаністичних стилях Любки Колесси та Марії Крушельницької.

Застосування мовленнєвого підходу в дослідженні національних виконавських феноменів походить з ідеї щодо рефлексивної (відтак – автокомунікативної) природи національно-стильової системи як такої. Торкнемося, наприклад, теми формування національних виконавських шкіл в умовах розширення географічного простору професійної концертної діяльності та навчально-педагогічної практики протягом минулих століть. Інтенсифікація культурно-мистецького життя, з одного боку, призводила до космополітичного домінування в сфері стильових зацікавлень окремих національних музично-виконавських шкіл. З іншого боку, широкі міжнародні професійні контакти були одним із важливих чинників активізації процесу самопізнання, усвідомлення своєї національної самобутності, зростання національної самосвідомості.

Для становлення національного музично-виконавського стилю це є важливою обставиною, оскільки стиль має два виміри: власне смислове значення та відбиття у дзеркалі інших стилів. Це означає, що для осмислення національних особливостей стилю потрібне стильове середовище, принаймні у вигляді опозиції “своє–чуже”. Інакше кажучи, національний музичний стиль народжується із порівняння у продуктивних площинах діалогу, полілогу з іншими стилями – епохальними, національними, етнічними, композиторськими, виконавськими тощо. У музичній культурі моделлю такого різнобічного діалогу постає озвучений твір, який у ситуації сценічного втілення, тобто в момент його актуалізації в музично-виконавському висловлюванні артиста-інтерпретатора стає формою художнього спілкування (реального та гіпотетичного) особистостей композитора, виконавця та слухача.

Музичне спілкування на основі виконуваного твору може відбуватися як “по горизонталі”, зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) у певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами у глобальному аудіопросторі, так і “по вертикалі” – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських “сповідях” та “молитвах” тощо.

Усвідомлення мовленнєвої природи національного музично-виконавського стилю є важливою умовою на шляху до досягання його сутнісних (типологічних) параметрів, які своєрідно виявляють себе на рівні виконавської індивідуальності. “Стиль – це людина” (Ж. Бюффон), у виконавській особистості якої можна виділити її змістовно-світоглядне ядро – комунікативно-інтерпретаційну позицію стосовно дійсності, культури, нації, слухачів, та стиль музичного мислення, що оформлює, передає цей зміст за допомогою виконавських експресивно-мовленнєвих засобів і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного й інтелектуального начал. Орієнтуючись на визначення О. Соколом щодо музичної експресії, можна виділити такі головні чинники мовленнєвої ініціативи виконавця, як бажання естетично вплинути на слухача та прагнення до артистичного втілення “особистісного смислу дійсності” [11, с. 9].

Експресивно-мовленнєві засоби музиканта-виконавця можуть виявляти національно-стильові ознаки передусім з погляду виконавської драматургії, тобто способу викладення музично-інтонаційного матеріалу. У дослідженні О. Катрич обґрунтовано думку, що схильність виконавця до одного з двох основних способів розгортання музичної форми твору, а саме – розповідного (аналітико-граматичного) чи подієвого (інтонаційно-драматургійного), зумовлена певним типом виконавського мислення, що “формують ті ж глибинні сфери людського ества, в яких закорінені й національний характер” [2, с. 70.]. Говорячи про ознаки українського національного характеру, Д. Чижевський виділив такі його риси, як емоційність і сентименталізм, чутливість та ліризм, індивідуалізм та прагнення до свободи. Поруч із цим “неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, [...] зв’язані із певним “артистизмом” природи, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми” [12, с. 155].

Очевидно, що український характер як психологічна характеристика стилю національного мислення виявляє багато спільного з романтизмом. Отже, виявлення сутнісних ознак українського національного музично-виконавського стилю видається можливим шляхом зіставлення його з іншими виконавськими стилями: це, по-перше, співвіднесення його з романтизмом як типом художнього мислення, що найбільше відповідає характерним рисам української національної психології. І, по-друге, зіставлення із класицистичними стильовими напрямками – наприклад, раціонально-колористичним типом виконавства. Якщо психологічні риси українського національного характеру прояснюють ознаки національного виконавського стилю насамперед з погляду виконавської мовленнєвої “горизонталі” (етнохарактерне), то “вертикаль” інтонаційної експресії музиканта-виконавця (етноментальне) – це особливості звуковидобування, темброве забарвлення, тон, які є детермінантами фонізму, “що найменше піддається фіксації і визначається наперед даним національним звуковим ідеалом” [5, с. 262].

Національний звуковий ідеал є, на нашу думку, тим якісно-змістовним атрибутом українського національного музично-виконавського стилю, котрий сягає своїм корінням глибинної суті національної ментальності, виразниками якої є мова

вербальна, мова народної музики та, безумовно, музично-мовний код виконавця-інструменталіста. Експонуючи найбільш загальний рівень національного, українська ментальність проявляється через духовну основу внутрішнього світу, кордоцентризм, “правдиву і теплу релігійність” (за Д. Чижевським). Отже, заглиблення у звуковий світ музично-виконавського мовлення відкриває шлях до розпізнавання глибинних, у тому числі й підсвідомих, великою мірою вроджених ментальних рис у характері виконавської особистості. При цьому варто зауважити, що “чистота експерименту” щодо виявлення експресивно-звукових характеристик національного музично-виконавського стилю багато в чому зумовлена мірою тембрової заданості тих чи інших музичних інструментів, в тім числі людського голосу.

Розробка концептуальних підходів до ідентифікації національно-стильових явищ у виконавстві передбачає створення універсальних пояснювальних моделей, за допомогою яких можна було б проводити дослідження в різних галузях музично-виконавської творчості. З-поміж усіх музичних інструментів саме фортепіано найбільш показово уособлює ідею універсальності. По-перше, темперований стрій фортепіано історично утвердився як потреба в еталоні звуковисотності, який узагальнював би сприйняття ладу. Водночас здатність до узагальнення діалектично поєднується зі здатністю до перевтілення, завдяки чому “рояль є найкращим актором серед інструментів, через те, що може виконувати найрізноманітніші ролі” [10, с. 82]. Інакше кажучи, номінальні в тембровому відношенні дані інструмента, його вихідна фонічна абстрактність, “умоглядність” (Г. Нейгауз) дають змогу піаністові гранично індивідуалізувати звучання за допомогою різноманітного туше, артикуляції, ритмічного компонента, педалі тощо.

Окрім того, процеси звукоутворення на фортепіано є великою мірою інтуїтивним актом, під час якого художній синтез реалізується миттєво й підсвідомо. Тому звукотворча сфера у фортепіанному виконавстві є свого роду оптичною системою, яка максимально увиразнює прояви індивідуально-психологічних, а отже національно-характерних і ментальних рис особистості виконавця та відповідно уможлиблює їх найоб’єктивніше визначення.

Національно-стильове начало репрезентує себе світові через персональну творчу ініціативу, потужність якої великою мірою зумовлено масштабами мистецької особистості. Саме з огляду на індивідуальну творчість пасіонарних постатей, визначних представників нації найпереконливіше виявляє себе сила національного таланту, завдяки чому відбувається вкорінення національної культури в культуру світову. Власне ця визначальна пасіонарна риса – сила національного таланту, заряджена спонукальною енергією українського етносу, характеризує виконавське мистецтво Любки Колесси та Марії Крушельницької – найяскравіших її носіїв у вітчизняному піанізмі ХХ століття.

Мистецтво, цих по-своєму унікальних та водночас духовно суголосних творчих постатей віддзеркалює подібні історії становлення індивідуального музично-виконавського стилю, котрий, формуючись на перетині стильових впливів потужних виконавських традицій провідних європейських фортепіанних шкіл, не тільки не втратив сили своїх генетичних національних імпульсів, але й підніс їх у творчості на світового рівня художню висоту. Таке увиразнення національних рис виконавського стилю відбулося, насамперед, завдяки подвижницькій життєвій позиції їх творців, з огляду на яку виявляє себе непохитність українського світогляду.

Національні почування Любки Колесси були важливою частиною її духовного світу, потужним джерелом незабутніх емоційних подій. “Я збігла доріжкою до ріки, щоби замочити руки у водах Дніпра, – описує Любка Колесса свій душевний стан під час відвідання Києва у 1929 році. – Я набрала води до рук, полляла голову, перехрестилась, і здавалося мені, що я прийняла друге хрещення з рук Святого Володимира” [6, с. 324]. Нерозривний духовний зв’язок з Україною, її культурою, історією, релігією виражався у концертній діяльності піаністки, де поруч із шедеврами світової фортепіанної класики звучала музика М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, Н. Нижанківського.

Декілька десятиліть по тому з творів цих композиторів, а також В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Колесси, А. Кос-Анатольського Марія Крушельницька підготувала серію виконавських монографій, присвятивши себе ідеї цілеспрямованого пропагування української музики. У цьому, за словами О. Криштальського, мистецькому подвигу, окрім власних музичних уподобань було вмотивоване палке бажання мистця-патріота виховувати публіку в повазі до українських культурних цінностей. “Розуміння української музики залежить... від того, щоби бути в душі українцем”, – говорить Марія Крушельницька з позиції інтерпретатора, підкреслюючи при цьому необхідність певних виконавських перебільшень, “що їх вимагає мелодика, яка виходить з нашої пісні” [9, с. 158].

Естетична установка піаністки на граничне увиразнення всіх без винятку елементів музичної мови твору є, передусім, концентрованим вираженням свідомого спрямування артистичного висловлювання на слухацьке сприйняття, прагнення “все донести, зробити зрозумілим для слухача. ...Для мене найголовніше, – наголошувала Марія Крушельницька, – переконати публіку в тому, що я роблю” [9, с. 37]. Відтак, зустрічне слухацьке розуміння є свого роду каталізатором творення художньої цілісності піаністичного стилю виконавиці, насамперед, зі сторони етнохарактерних ознак її музично-виконавського мовлення, що виражені у деталізації нюансів мелодичної інтонації, умисному увиразненні її пісенної природи на тлі підкресленої жанрово-танцювальної основи, у свободі та широті виконавського дихання, у гнучкості, агогічній виразності темпоритму, у витонченості й змістовності динамічних градацій.

Іншим джерелом мовленнєвої органіки індивідуального виконавського стилю Марії Крушельницької є пізньоромантична сфера піаністичного мистецтва ХХ століття, що актуалізувало драматичні колізії епохи з її масштабними гуманітарними катаклізмами, тотальним позбавлянням людей тривких ніш генної культури, але й водночас зі зростаючою вимогою до мистця в його особистому протистоянні руйнації національних та загальнолюдських вихідних моральних засад.

У контексті романтичної естетики “оптики сцени” експресивно-мовленнєві контури виконавського стилю Марії Крушельницької, що синтезував декілька потужних виконавських традицій¹, набувають максимальної рельєфності завдяки майстерній артикуляції, з’являються патетична декламаційність, мужня енергія, драматизм, емоційна відвертість, сюжетна загостреність фабульного розгортання твору, героїка та романтична вибуховість (характерні для виконання піаністкою

¹ О. Козаренко вказує на три виконавські традиції, що синтезував у собі індивідуальний стиль Марії Крушельницької: школа В. Барвінського – О. Процишин, школа Галі Левицької та школа Г. Нейгауза. Див.: [4, с. 33].

творів О. Скрябіна та Й. Брамса). Зауважимо, що героїзм та цілеспрямованість, за Д. Донцовим, належать до сутнісних рис українського національного характеру, який через усе багатство музичної експресії проявляє себе у виконавських висловлюваннях Марії Крушельницької.

Поряд із цим, “на сцені має бути контрольоване натхнення” [9, с. 38], – наголошує піаністка, гра якої захоплює глибиною виконавських концепцій, одухотвореною вдумливістю та заглибленою зосередженістю, що зазвичай супроводжуються виразними сповільненнями темпу, особливо промовистими у виконанні музики українських авторів. У перспективі “сакральної вертикалі” української ментальності моменти слухового занурення у тишу звукового світу музики набувають пантеїстичного сенсу.

Органічність сценічного образу Любки Колесси поставала, насамперед, з гармонійного поєднання в особі піаністки майстерності, рафінованої виразності гри, феєричної техніки зі шляхетністю, бездоганим музичним смаком, одухотвореною глибиною виконавських інтерпретацій. Серйозність художніх намірів української піаністки, підкріплена віртуозністю на межі досконалості та багатством виконавських засобів інтонаційно-психологічного вираження, знаходила незмінно палкий відгук публіки та критики в найпрестижніших залах світу.

Неймовірний успіх Колесси-концертантки багато в чому пояснюється ідейним підтекстом її світоглядно-художньої позиції артиста-романтика, особливо актуальної в контексті “стомленої епохи” міжвоєнного 20-ліття. Розгортаючись осторонь як від похмурої проблемності, так і від поверхневої розважальності, музично-виконавське мовлення Любки Колесси у цей період сповідувало, передусім, життєлюбність, оптимізм, зцілення самою гармонією виконуваної музики. Попри безпосередню юнацьку легкість та імпульсивність виконавські висловлювання піаністки насправді містили в собі золоті зерна інтелектуально опанованої ідейності в дусі романтичних традицій Ф. Шопена і Ф. Ліста з їхніми пошуками краси та гармонії світу. Загальнолюдські ідейно-художні принципи школи Ф. Ліста Любка Колесса засвоїла під впливом віденських учителів (Е. Зауера та Е. д’Альбера), вони збагачувались у перспективі її національного світобачення новими цінними якостями.

Сила українського національного начала, його ідейні, ментальні, психологічні основи виявляли себе на різних рівнях індивідуального виконавського стилю Любки Колесси. Насамперед варто відзначити глибинну духовність музично-виконавської культури, що зближує творчі постаті Любки Колесси та Марії Крушельницької. “Її музична мова, – читаємо в одній із рецензій на виступ Любки Колесси, – завжди барвиста, своєрідна, жива, в ній зовсім немає порожніх, беззмістовних речень” [1, с. 333]. “Звук – це слово, – говорить Марія Крушельницька. – Він не може бути непроінтонованим, беззмістовним. Він повинен бути завжди доцільним, відповідати характеру, змісту, стилю твору” [9, с. 41].

Насиченість музичної думки у виконавських висловлюваннях Любки Колесси, що передає навіть архівний звукозапис її гри, урельсфнював переконливо вольовий (без втрати жіночності) тип піанізму, котрий еволюціонував, як спостережливо відзначив С. Людкевич, у тому числі й “у напрямку пошукувань більш героїчного виразу” [8]. Ця рецензія містить ще одну дивовижно точну психологічну характеристику музично-виконавського мовлення української піаністки: “та сама, на диво пластична і ядерна, пасаживка (незрівнянне півстакато), той самий, імпульсивний

та емоціональний, але добре опанований, темперамент, та сама спосібність до перекодування себе в контрастивих настроях...” [8]. Як бачимо, зауважені Маестро психологічні риси виконавського “почерку” Любки Колесси фактично збігаються із вирізненими Д. Чижевським доміантними ознаками українського національного характеру.

Враження нервової гнучкості, емоційної спонтанності, реактивної імпровізаційності музичного мовлення піаністки складалося насамперед завдяки легкості виконавського дихання Любки Колесси. Природа повітряного короткого “вокального дихання” в музично-виконавських висловлюваннях піаністки спрямовує асоціативний слуховий досвід у сферу мовних інтонацій української народної пісенності. Не випадково багато хто з критиків звертав увагу на генетичний зв’язок характеру виконавського мелодичного мислення артистки із цариною української народно-пісенної лірики: “Любка Колесса всюди шукає мелодію – в проведенні головної теми, другорядної, в басі чи в дисканті. [...] Без сумніву, ця мелодійність гри Любки Колесси має коріння в слов’янському і, зокрема, українському походженні артистки. Українці всюди відомі своїми піснями. Чари цих пісень чуються з-під швидких і навдивовижу рухливих пальців піаністки... Слов’янське у Любки Колесси – її сором’язлива дівоча пристрась і дозволило їй краще заграти ... Шопена” [3, с. 224].

Любку Колессу по праву вважали однією з найкращих шопеністок свого часу, адже саме у світлі шопенівської музики її виконавська органіка виявила себе у всій повноті та силі таланту. Близькість до квінтесенції духовного світу “генія смаку Шопена” (Л. Оборін) виражалась у природній гармонії музично-виконавських висловлювань артистки, де поетичність, чутливість, невимушена граційність, елегантне *tempo rubato* поєднувались із внутрішньою стриманістю та почуттям міри. Чітка стильова позиція української інтерпретаторки творів польського митця увиразнювала близьку їй рухливість психологічних станів, підкреслювала національно-жанрову основу композицій, їх ладо-гармонічний колорит.

Слухові проникання Любки Колесси в тональний світ шопенівських творів нерідко вели до відкриття в них нових національно-джерельних рясот, інформативно цінних і для сучасного слухача записів гри піаністки. Підтвердженням цьому може служити нетривалий серединний *f-moll*’ний епізод з Мазурки *B-dur*, *op. 7, № 1* Ф. Шопена, де виконавиця, відчувши “український присмак” гармонічного супроводу, виразно пригальмовувала музичний час, пильно вслуховувалася в шопенівську гармонію, ніби запрошуючи слухачів приєднатися до цього своєрідного акту впізнавання, полегшеного майстерною піаністичною імітацією звучання гуцульської дрімби.

У цьому короткому музичному уривку відобразився один із найсуттєвіших комунікативних принципів, властивих індивідуальному стилю української піаністки, а саме – принцип витлумачення виконавцем музичної форми, що виражається в ясності виконавських висловлювань, логічній завершеності композиційних побудов, у “договорюванні” музичних думок.

Комунікабельність музично-виконавського мовлення Любки Колесси, спрямована на зустрічне розуміння слухачів, великою мірою позначилася на винятковій теплоті загального емоційного тону її музично-виконавських висловлювань. Улюблений піаністкою теплий і глибокий звук, смак до якого вона згодом виховувала й у своїх учнях, був, очевидно, одним із дієвих засобів створення довірливої атмосфери у спілкуванні з публікою.

Усе багатство та широту колористичної палітри звучань Марії Крушельницької узагальнює емоційно насичена теплота її унікального тону музично-виконавського висловлювання, котра йде, за словами мисткині, “від дихання українського мелосу” та є, без сумніву, ширим вираженням суті української ментальності – кордоцентризму.

Цей усіма розпізнаваний національний код музичного спілкування створює “атмосферу нескаламутненої чистоти духу” (Л. Кияновська) та породжує нетлінну екологічну чистоту емоційного тону музично-виконавського висловлювання, освяченого щирістю та відданістю українського мистця національним ідеалам великої культури своєї Батьківщини.

Сподіваємося, що запропонована модель мовленнєвого підходу як універсального методу дослідження національної природи музично-виконавських феноменів знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови концепції українського національного музично-виконавського стилю.

Список використаної літератури

1. Білавич Д. Архів Любки Колесси у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької / Д. Білавич // Родина Колесів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 328–338.

2. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (Теоретичні та естетичні аспекти) / Ольга Катрич. – К., 2000. – 99 с.

3. Кашкадамова Н. Історія фортеп’янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 608 с.

4. Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької // Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / Олександр Козаренко [упоряд. : Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 31–34.

5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів, 2000. – 285 с.

6. Колесса К. Любка і Христя Колесси – українські артистки світового значення / К. Колесса // Родина Колесів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 321–327.

7. Копылова С. К вопросу о национальных чертах в отечественном пианизме / С. Копылова // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 257–264.

8. Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В.Бердяев і Любка Колесса / С. Людкевич // Діло. – Львів, 1938. – Ч. 58.

9. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [упоряд. : Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів : СПОЛОМ, 2004. – 208 с.

10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Генрих Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Госмузиздат, 1961. – 319 с.

11. Сокол О. В. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчнi ремарки : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав / О. В. Сокол. – К., 1996. – 27 с.

12. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1991. – 175 с.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

SPEECH APPROACH TO THE RESEARCH OF THE NATIONAL MUSICAL-PERFORMING STYLE (IN THE LIGHT OF LJUBKA KOLESSA'S AND MARIYA KRUSHEL'NYTSKA'S PIANO ART)

Larysa OPARYK

Department of musicology and method of music education

V.Stefanyk Carpathian National University,

Shevchenko str., 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

tel.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua

This article examines theoretic aspects of the national musical-performing style. Effectiveness of the speech approach as universal method of research of the national characteristic of the individual musical-performing style is substantiated in the light of the eminent Ukrainian pianists Ljubka Kolessa's and Mariya Krushel'nytska's performing art.

Key words: speech approach national musical-performing style, communicative principle, musical-performing speech, Ljubka Kolessa's and Mariya Krushel'nytska's piano art.

РЕЧЕВОЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ (В СВЕТЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЛЮБКИ КОЛЕССЫ И МАРИИ КРУШЕЛЬНИЦКОЙ)

Лариса ОПАРЫК

Кафедра музыкознания и методики музыкального воспитания

Прикарпатский национальный университет имени В. Стефаника,

ул. Т.Шевченко, 57, Ивано-Франковск, Украина, 76018

тел.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua

Рассмотрены теоретические аспекты национального музыкально-исполнительского стиля. В свете исполнительского искусства выдающихся украинских пианисток Любки Колессы и Марии Крушельницкой обосновано эффективность речевого подхода как универсального метода исследования национальной специфики индивидуального музыкально-исполнительского стиля.

Ключевые слова: речевой подход, национальный музыкально-исполнительский стиль, музыкально-исполнительская речь, пианистическое искусство Любки Колессы и Марии Крушельницкой.

УДК: 785:398.8(477.85/.87)

СПЕЦИФІКА КОЛОМИЙКОВОГО ЖАНРУ У ТВОРЧОСТІ ГУЦУЛЬСЬКОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ

Тарас КМЕТЮК

*Кафедра мистецьких дисциплін початкової освіти,
Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника,
вул. Т. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76018
тел.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua*

Розкрито особливості побутування коломийкового жанру в концертно-виконавській практиці Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Охарактеризовано коломийкові мелодії з репертуару мистецького колективу, висвітлено їх тематичні розгалуження, фонетичні особливості, структурні ознаки, художнє багатство, історичний розвиток.

Ключові слова: коломийка, Гуцульський ансамбль пісні і танцю, репертуар, віршована форма, засоби музичної виразності.

Своєю мелодикою, як і поетикою, загальною специфікою коломийка яскраво відрізняється від інших пісенних жанрів українського народу. Уже одне співіснування тексту й мелодії виділяє її серед переважної маси народних пісень. Побутує версія, що слово коломийка походить від назви міста Коломиї – культурного осередку Гуцульщини. Тому ці пісні найпоширеніші здебільшого в західних областях України. Перші відомі записи коломийкових зразків належать до XVII століття, але є документальні свідчення про їх існування в ще давніші часи. Починаючи з першої третини XIX століття, в українській, російській і польській пресі з'явилися публікації цих жанрових мініатюр, їх переклади, наукові розвідки про них.

Коломийка як оригінальний різновид пісенної народної творчості українців здавна була об'єктом уваги вчених і – фольклористів. Поглибленому й усебічному вивченню коломийки як самостійного жанру присвятив чимало місця у своїх студіях видатний учений Володимир Гнатюк. Він доводив, що фольклор є прямим відображенням історії народу, а різні жанри усної народної творчості – своєрідні історичні документи народу-творця, що “може переповідати твори з тих або й давніших часів, які переховалися в його пам'яті, але коли творить, черпає лише з сучасності” [2, с. 177]. В. Гнатюк віднайшов матеріали, що свідчать про популярність цих жанрових мініатюр ще за часів народно-визвольної війни 1648–1654 років. [3, с. 235]. Науковець радив українським письменникам учитися на коломийках створювати високомистецькі художні образи, використовуючи народну мову, її характерні звороти, порівняння.

Одним із перших видань, присвячених цьому пісенному жанрові, була збірка С. Счастливого “Коломыйки и шумки” [14], де кваліфіковано характеризовано

коломиївкові мелодії та зроблено спробу систематизувати матеріал. У праці “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” [4] Я. Головацький вніс коломиївки до розділу “Плясовые песни”. Спробу систематизувати ці пісні зробив також І. Колесса [7]. Зокрема В. Шухевич дотримувався регіонального принципу систематизації, його збірка дає певне уявлення про склад коломиївок тільки на Гуцульщині [15]. Серйозні дослідження, присвячені цьому жанрові, належать І. Франкові, Ф. Колессі, В. Гнатюкові, М. Жініку, М. Грінченкові. Окрім них цим жанром цікавилися М. Сумцов, М. Грінченко, Н. Шумада, Р. Кирчів, Г. Литвак.

Ідейно-естетичні якості коломиївок високо оцінила Леся Українка та М. Коцюбинський. Коломиївки навіювали теми, образи, мотиви для багатьох літературних творів. Особливо органічні вони в оповіданнях і повістях І. Франка, Л. Мартовича, П. Козланюка. Коломиївкові мелодії лягають в основу музичних творів українських композиторів від середини ХІХ століття і до наших днів.

Яскравим виразником пропагування гуцульського мистецтва, а зокрема, і виконанням коломиївок є Гуцульський ансамбль пісні і танцю (з 2009 року – Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю “Гуцулія”), з ім’ям якого пов’язані становлення та розвиток професійного вокально-хорового, інструментального й хореографічного мистецтва на Прикарпатті.

Оскільки однією з найтипівіших тенденцій розвитку сучасного музикознавства та історії музичної культури є зростання потреби у вивченні етнорегіональної музичної культури, яка розглядається як цілісна система в загальнонаціональному культуротворчому процесі, тому *актуальним* для розвитку сучасної музичної науки й вагомим внеском у музичну регіоналістику стане аналіз коломиївкових мелодій Гуцульського ансамблю пісні і танцю. *Мета* й основні *завдання* пропонованої статті – охарактеризувати коломиївки, які використовуються в репертуарі мистецького колективу, висвітлити їх тематичні розгалуження, фонетичні особливості, структурні ознаки тощо.

Березень 1940 року вважається датою створення в Станіславі (тепер – Івано-Франківськ) Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Завдяки творчому функціонуванню цього колективу з органічною єдністю пісні, танцю й інструментальної музики, виросла його активна мистецька сила з властивим гуцульським узором, яка поповнює репертуар ансамблю з року в рік і творить йому популярність донині. У складній гармонії мистецького буття з його протидіючими силами конфліктів розвивалося, мужніло й загартовувалося творче життя прикарпатського колективу, формувалися його неповторна манера, емоційний порив, зріла художня цілісність.

Серед пісенних жанрів репертуару Гуцульського ансамблю пісні і танцю коломиївки належить одне з провідних місць і за кількістю перебування в обігу зразків, і за тематичним розмахом, і за інтенсивністю їх поширення. Тематичні розгалуження й настроєвий діапазон цих пісень всеосяжні. У них палахкотять веселощі співаків під іскрометні танці й автентичні мелодії оркестрової групи.

Завдяки легкій віршованій формі, коломиївкові мелодії є одним із найбільш імпровізованих жанрів. Їм притаманний авторський стиль. Стабільність і лаконізм коломиївкової форми полегшують творчі завдання, оскільки дають змогу поетично показати лише один якийсь штрих чи то в психологічному стані окремої особи, чи дати оцінку будь-якій події в житті. Ці пісні І. Франко називав величчю відламу української любовної поезії, яким “у такій численності, різносторонності та свіжості мотивів не може повеличатися ні один інший народ” [8].

Авторам коломийок, з репертуару Гуцульського ансамблю, властиві конкретно-образне мислення, поетичне бачення навколишнього світу, уміння тонко оцінити його красу. Серед хорових творів найпопулярнішими є такі: М. Магдій – “Коломийки”, “Моя гуцулочка”; А. Гнатишин – “Коломийки”, “Верховинські переспівки”; В. Якуб’як – “Гуцульські весільні наспіви”; П. Князевич – “Коломийки мої любі”, “Дві смерічки”; М. Дремлюга – “Гей, піду я на Говерлу”; І. Легкий – “Де висока Черногора”; М. Лисенко – “Верховино, світку ти наш”; І. Фіцалович – “Радісні Карпати”; М. Гринишин – “Вівці мої, вівці”; А. Кос-Анатольський – “Гей, браття-опришки”; М. Заставецький – “Ой коли я в свої мамки” [1; 6; 10; 11] та ін. Серед цих коломийкових творів є й широкі ліричні пісні, побудовані на гуцульських народних інтонаціях. Вони використовуються з метою уникнення одноманітності концертних програм ансамблю, яким притаманний здебільшого швидкий коломийковий темп.

Коломийка – традиційний жанр української пісенної лірики, яка за ритмом і мелодикою пов’язана з однойменним гуцульським масовим танцем. Це коротка, зазвичай, дворядкова пісня, кожен рядок якої утворюється із 14 складів. Заданість розміру коломийки сприяла виробленню лаконізму, сталих поетичних формул, економічному й точному використанню тропів – рис, властивих майстерно відточеним художнім мініатюрам. Порівняно з іншими жанрами народних пісень коломийка простіша: вона дає декілька штрихів, за якими можна домислити розгорнуту картину або ж цими штрихами й вичерпується зміст сказаного [9, с. 11].

Важливою якістю коломийок є синтетичне поєднання пісенно-поетичного начала з началом мимічним і хореографічним, що надає Гуцульському ансамблю особливої жвавості, своєрідної театральності, динамічності й енергії в концертно-виконавській діяльності.

Більш-менш вичерпно охарактеризувати або назвати всі тематичні розгалуження коломийок з репертуару Гуцульського ансамблю пісні і танцю дуже важко. Персоніфікований образ коломийки в мистецькому колективі владно ввійшов у пісню. Коломийка висловлює радість і горе, ходить по горі, спускається в долину, п’є воду тощо:

Коломийка-чорнобривка по горі ходила,

А як вийшла з гори на діл всіх розвеселила.

(обробка П. Князевича “Коломийки мої любі”)

Глибоко зображуючи побут, коломийка не цурається найбуденніших випадків життя. Її змістом є висловлення жалю з приводу розбитої люльки, нарікання на вівцю, яка заблукала, роздуми про одяг сусідської дівчини тощо. Точність і багатство деталей у змалюванні процесів господарювання, одягу, їжі, розваг молоді можуть стати неоціненним скарбом для дослідників-етнографів.

Неодмінною тематикою репертуару гуцульського колективу є жартівливі коломийки. Проте коломийкова мелодія, не змінюючи свого основного строю, може бути то сумною, то веселою, тому її вдало використовують для передання як трагічних, так і радісних моментів життя.

Великий арсенал коломийок Гуцульського ансамблю, що є фактично народним літописом, увібрив у себе найрізноманітніші нюанси людських почуттів. Серед пісень цього жанру популярною є родинно-побутова тематика. Великий масив становлять пісні, у яких ідеться про особисте в житті людей, їхні переживання,

настрої. Зокрема, це пісні про кохання, у яких передано всі перипетії відносин – твори на так звані “вічні теми”, однаково актуальні для різних епох, але й у них легко виловити ознаки часу, бо ж людські стосунки розвиваються на тлі певного родинного й соціального побуту. Виспівуючи свою любов, дівчина добирає зворушливих у своїй простоті й правдивості порівнянь. При зустрічі з юнаком у неї “серце б’ється, як горошок”, а слова коханого ласкаві її серцю, “як росиця студена поля зеленому”. Найпоетичніші образи постають в уяві юнака, коли він думає й співає про свою милу: “як пишна калина”, “як зіронька ясна”, “перед нею світла зірка трохи не погасла” тощо.

У коломийках про минуле народу міститься нарікання на підневільну працю, гірку солдатчину, на бідняцьке безхліб’я, вимушену імміграцію, протест проти селянського безправ’я, звучать бунтарські мотиви. У цих піснях розкривається світ дзвінкої краси, чистих, піднесених почуттів, дотепів, іронії, жартів, влучних спостережень побутового характеру, глибоких соціальних узагальнень:

Та як мені гуцулочку тоту не кохати,
Коли ходить воду брати попри мою хагу.

Та як вона з Черемоша воду набирає,
То до мене молодого сміється й моргає.

(І. Легкий “Де висока Черногора”)

Часто певна тема об’єднує низку коломийок, утворюючи “в’язанки” (“віночки”), які не мають сталого поєднання, а спонтанно добираються до конкретної ситуації:

– Ти казала мені, мила, що ніби вмираєш,
А ти лежиш на постелі, на хлопців моргаєш.

– То не хлопці, то не хлопці, то сиві голуби,
А хто ж мене, як не хлопці, та й любити буде.

(М. Магдій “Коломийки”)

Проаналізувавши коломийки з репертуару Гуцульського ансамблю, можна окреслити їхні характерні риси: чітка усталена метроритміка тексту (8+6) + (8+6), якій відповідає така ж чіткість музичної будови. Це переважно восьмитактовий квадратно-симетричний період, властивий для гуцульської танцювальності дводольний метр, тобто метроритміка, що цілком відповідає будові вірша.

Коломийки мають усталену поетику, традиційні образи-символи, постійні епітети й метафори. Максимальної художньої виразності вони досягають не завдяки незвичним смисловим зв’язкам, а завдяки точності зображення, зримості й пластичності образів, що вражають витонченістю без прикрас.

Іноді в коломийці існують відхилення від дворядкової строфи із 14 складами: один з рядків або й обидва скорочуються на один склад. Якщо рядок не вкладається в усталений розмір, діалектне написання слова дає змогу вдатися до скорочення одного зі складів (наприклад, “*та вна мені говорила*”, “*не берить ї, хлопці, в танець*” тощо). Іноді в коломийках відбувається зміщення наголосів у римованих словах. Вони не відповідають розмовній мові, але не порушують пісенної традиції. У виконанні хорової групи ансамблю такі зміщення наголосів, зазвичай, нівелюються, розчиняються в мелодії.

Коломийки мають двопланову будову: образ природи першого рядка за аналогією або контрастом підсилює смислове й емоційне значення думки, висловленої в другому рядку. Іноді перший рядок виконує роль традиційного зачину, зміст якого не завжди пов'язаний з наступним рядком. Найчастіше це такі початкові фрази: “На високій полонині”, “Закувала зозулиця”, “Ой, дубику зелененький” тощо:

Закувала зозулиця та й навколо дашка,
Заспіваймо про Олексу Довбуша ватажка.

(обробка П. Князевича “Закувала зозулиця”)

У новотворах помітна тенденція до уникнення подібних звичаїв, що пояснюється публіцистичним спрямуванням основної думки сучасних коломийок.

Іноді в коломийках Гуцульського ансамблю на одному звукові декламуються цілі відрізки мелодії, які, на перший погляд, здаються примітивними. Однак співаки ансамблю під час виконання вносять у них стільки інтонаційної й ритмічної різноманітності, емоційної виразності, що художність й оригінальність їхньої виконавської творчості стає очевидною.

Маючи багатомісячну історію, коломийки пройшли різні періоди шліфування й переробки, зазнали певних змін. Входячи в народну традицію, вони переносять акценти з побутових тем і конфліктів у сферу людських почуттів та переживань, і тому набувають рис елегійності й медитативності. Деякі з коломийок Гуцульського ансамблю настільки засвоюються народом, що втрачають авторство, виконуються в нових варіантах, лягають на відомі коломийкові мелодії й отримують друге народження як окремі фольклорні твори.

Будучи постійно живою, активною частиною творчого фонду Гуцульського ансамблю пісні і танцю, коломийка досягла значного розвитку всіх компонентів музичної виразності, емоційної сфери, різноманітності форм і в багатьох випадках переросла ці усталені межі. Вона побутує як чиста пісенна, так і танцювальна форма, а в репертуарному ареалі мистецького колективу коломийка-танець часто супроводжується співами: у той час, коли танцювальна група виконує танець коломийку, хоровий колектив ансамблю співає пісні цього жанру.

При всій різноманітності хореографічних варіантів у сучасній формі вихідною позицією коломийки-танцю є коло, а основним композиційним елементом – коло, яке поволі розпадається на менші кола, доходячи до пари. Поєднання жвавого темпераментного танцю, темп якого під час виконання зростає, зі співами справляє неабияке враження на глядача. Найпопулярнішими танцями з репертуару Гуцульського ансамблю пісні і танцю, де використовуються коломийкові мелодії, є: “Верховинська святкова гуцулка”, “Танець старого гуцула”, “Візитка”, “На зарінку”, “Карпатські візерунки”, “Долинський дрібонький” та ін.

Під час виконання танцю “Коломийка” артисти ансамблю використовують колоритний сценічний одяг, який додає яскравості: сорочки-вишиванки, шапки-крисані (повстяні капелюхи чорного кольору; верх крисані – півкулястий, боки невисокі, доволі широкі криси, заломлені вгору) з пір'ям і кольоровими стрічками, безрукавки та кептарі, прикрашені візерунками, широкі шкіряні пояси (череси) – на чоловіках; блискучі корони, виткані запаски поверх сорочки – на жінках [12, с. 5].

Окремо варто зупинитися на вокально-хореографічних композиціях Гуцульського ансамблю, як-от: “Свято на полонині”, “Ой піду я межі гори”, “Гуцульське весілля”, “Опришки Олекси Довбуша” та ін. Вони складаються з різних за характером і

темпом виконання частин. Ці масштабні твори – яскравий зразок синкретичного мистецтва, у якому різні елементи (інструментальне виконання, спів, танець, словесне мистецтво) є невід’ємною частиною складної художньої композиції.

Коломийки виконують також у супроводі оркестрової групи Гуцульського ансамблю як окремі інструментальні номери. При цьому коломийкові мелодії часто набувають відмінного вигляду й на перший погляд сприймаються як зовсім різні. Це відбувається через фантазії композиторів, які імпровізують кожен “куплет” і прикрашають мелодії різними засобами музичної виразності, притаманними гуцульській автентичі (мелізми, морденти, глісандо тощо). Найпопулярніші інструментальні твори з репертуару Гуцульського ансамблю, які містять коломийкові мотиви: П. Терпелюк – “Радуйся, гуцуліє”; В. Попадюк – “Буковинські мелодії”, “Гуцульська рапсодія”; В. Курцеба – “Верховинські награвання” та ін.

Вищевикладений матеріал дає підстави зробити висновки, що побутування коломийок у творчості Гуцульського ансамблю пісні і танцю – оригінальний витвір народного генія – свідчить про неабияку їх естетичну цінність, яка полягає в багатстві мови, широкому настроєвому діапазоні, оригінальності мелодійної орнаменталії. Висока поезія й народна мудрість, віддзеркалені в цих піснях, ніколи не стануть архаїкою. Сучасні коломийки, які наявні в репертуарі мистецького колективу, сповнені іскрометного жарту, дотепного гумору чи глибокої лірики, є осердям не тільки урочистих свят, а й різних фестин, що відроджують українські звичаї.

Активний процес творення й функціонування коломийок є свідченням життєвості цього жанру. Це – витвір повсякденної спостережливості й багата творча фантазія співучого карпатського народу. Коломийкові мелодії не лишаються сталими у творчості Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Їхня музична мова безупинно розвивається завдяки взаємозв’язкам і взаємовпливам різних стильових ознак народної пісенності. Зберігаючи старі класичні коломийкові традиції, створюються нові види, форми й варіанти мелодій.

Список використаної літератури

1. Верховино, світку ти наш : хорові твори з репертуару Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю / [упоряд. І. Легкий]. – К. : Музична Україна, 1990. – 120 с.
2. Гнатюк В. Переднє слово до збірника “Коломийки” / Володимир Гнатюк // Вибрані статті про народну творчість. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 151–183.
3. Гнатюк В. Старинність коломийки / Володимир Гнатюк // ЛНВ. – 1905. – № 12. – С. 235.
4. Головацкій Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Яков Головацкій. – М. : Издание Императорского общества Истории и Древностей Российских при Московском ун-те, 1878. – Т. I. – 387 с.; Т. II. – 841 с.; Т. III, кн. I. – 523 с., кн. II. – 556 с.
5. Гринишин М. Співає Гуцульський ансамбль / Михайло Гринишин, Микола Кубик. – Ужгород : Карпати, 1966. – 96 с.
6. Карпатський гомін : твори з репертуару Гуцульського ансамблю / [упоряд. М. Гринишин]. – К. : Мистецтво, 1966. – 92 с.

7. Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мелодіями : етнографічний збірник / Іван Колесса. – Львів, 1909. – Т. XI. – 109 с.
8. Коломийки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/article/200.html>.
9. Коломийки / [упоряд. Н. Шумада ; голов. ред. О. Дей]. – К. : Наукова думка, 1969. – 603 с.
10. Репертуар Гуцульського ансамблю пісні і танцю / Держархів Івано-Франківської обл., ф. Р-719, оп. 2, спр. 2, арк. 34.
11. Репертуар Станиславского Государственного Гуцульского ансамбля песни и танца / Держархів Івано-Франківської обл., ф. 791, оп. 1, 80 арк.
12. Стасько Б. Український народний одяг. (Західні етнографічні регіони) : навч.-метод. посіб. / Богдан Стасько, Наталія Марусик. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2009. – 120 с.
13. Ступінська Г. Семантико-текстологічне поле коломийок у студіях Володимира Гнатюка / Галина Ступінська // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (мовознавство). – 2008. – Вип. XIX–XX. – С. 128–130.
14. Счастный С. Коломийки и шумки / Саламон Счастный. – Львов, 1863. – 100 с.
15. Шухевич В. Гуцульщина : у 5 т. – Т. 3 / Володимир Шухевич. – Львів, 1902. – 359 с.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.2013
Прийнята до друку 17.05.2013

SPECIFICITY OF KOLOMIYKA'S GENRE IN THE CREATIVITY OF GUTZULSKIY ENSEMBLE OF THE SONG AND DANCE

Taras KMETIUK

*V. Stefanyk Carpathian National University,
Department of artistic disciplines of elementary education,
Shevchenko str., 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018
tel.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua*

The author describes the features of the genre in existence of kolomyika in concert performing practice of Gutzulskiy ensemble of the song and dance. In the article are characterized kolomyika melodies from the repertoire of artistic group, highlights their thematic branching, phonetic features, structural features, artistic riches, historical development.

Key words: kolomyika, Gutzulskiy ensemble of the song and dance, repertoire, verse form, the means of musical expression.

СПЕЦИФИКА КОЛОМЫЙКОВОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ГУЦУЛЬСКОГО АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ТАНЦА

Тарас КМЕТЮК

*Прикарпатский национальный университет имени В. Стефаника,
кафедра художественных дисциплин начального образования,
ул. Т. Шевченко, 57, Ивано-Франковск, Украина, 76018
тел.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua*

Раскрыты особенности бытования коломыйкового жанра в концертно-исполнительской практике Гуцульского ансамбля песни и танца. Сделано характеристику коломыйковых мелодий из репертуара художественного коллектива, освещены их тематические разветвления, фонетические особенности, структурные признаки, художественное богатство, историческое развитие.

Ключевые слова: коломыйка, Гуцульский ансамбль песни и танца, репертуар, стихотворная форма, средства музыкальной выразительности.

*До 90-річчя від дня народження видатного українського етномузиколога
Володимира Гошовського*

Е Т Н О М У З И К О Л О Г І Я

УДК: УДК 785.071.1:398(477) Гошовський В.

ВОЛОДИМИР ГОШОВСЬКИЙ: ВЧЕНИЙ І ОСОБИСТІТЬ

Анатолій ІВАНИЦЬКИЙ

*Відділ етномузикології
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені М. Рильського
вул. М. Грушевського, 4, Київ, Україна, 01001
тел.: (044) 228-34-54, факс: (044) 229-45-22*

Розкрито особисті контакти з В. Гошовським, а також наукові погляди вченого на проблематику етномузикознавчої науки.

Ключові слова: В. Гошовський, К. Квітка, етномузикологія, наукова спадщина.

Характеристика наукової, організаційної, педагогічної діяльності визначного вченого, яким був Володимир Гошовський, ще попереду. Необхідно не тільки усвідомити його місце у слов'янській етномузикології, його значення у відродженні української фольклористики, але й докладно вивчити архів науковця, зібрати спогади осіб, які з ним спілкувалися, вчилися у нього, працювали з ним.

Тому ця публікація є насамперед нарисом власного ставлення до В. Гошовського як особистості і вченого. Я торкнуся його впливу на моє становлення в науці, а також тих поглядів і методології, які стосувалися професійних інтересів або спільних тем у розмовах.

Певна дискусійність у процесі оцінювання наукової спадщини не лише неминуча, але й потрібна для поступу наукової думки. Свого часу Климент Квітка у працях про Миколу Лисенка, Петра Сокальського, Порфирія Демуцького вважав за обов'язок вказати на незгоду з якимись позиціями доробку попередників. У праці про П. Сокальського К. Квітка сформулював морально-наукове кредо історика культури: “Затамовувати в собі нав'язані його працею думки або крити їх з пошани було б посути непошаною, і в цей момент, коли з зворушенням серця переживаємо чотиридесяті роковини його смерті, особливо відчувається, що пора вийти з суточок, в які заводить пієтет, виявлений в найлегшій, але бездіяльній формі, на свіжі розлоги самостійного досліджу, що не може обминути обов'язку докладно, ступінь за ступенем перевірити ідеї давнього поважного і вдумливого дослідника. Добросовісний, підготований і одарований автор, яким був П. Сокальський, звичайно навчає не тільки тим, що зостається по ньому незахисним, але також і своїми помилками й недостачами” [9, с. 82].

Як редактор-видавець праць К. Квітки та його листування з Філаретом Колесою, маю досвід відповідальності за оприлюднення фольклористичної спадщини [10; 12; 13].

А тепер скористаюся наявним у мене листуванням і процитую думку В. Гошовського про стан української радянської фольклористики 1930–1970-х років. У листі з Єрвана від 7 жовтня 1985 року він писав до мене: “Традиція європейської етномузикології на українському ґрунті була перервана у 1933 р. ... Стагнація триває і досі”.

У житті і в редактурі В. Гошовський відзначався максималізмом, рішучістю і, варто визнати, не належав до ортодоксальних академістів. Наприклад, він писав у листі до мене від 2 квітня 1986 року, коли я готував видання “Вибраних статей” К. Квітки: “Праці КК (так у листі), які не були ним же підготовлені до друку, вимагають сміливішої редактури з точки зору типографського набору. І сам текст КК потребує сміливішої редактури з точки зору як купюр, так і компоновки”.

Перше моє позаочне знайомство з В. Гошовським сталося з приводу теми кандидатської дисертації. Почувши від Софії Грици, що в мене тема “Климент Квітка”, В. Гошовський дав короткий присуд: “Складна тема...” і порадив її змінити.

Друга позаочна зустріч відбулася, коли пані С. Грица порадила мені почитати статті В. Гошовського в журналі “Советская музыка” – “Фольклор и кибернетика” та “Семиотика в помощь фольклористике”. Вони справили на мене, без перебільшення, враження потрясіння й осяяння.

Торкнуся такого непростого питання, як наукова школа [5]. Це і природно, і є умовою формування й розвитку конкретної методології. Школа складається, коли є послідовництво в методах, меті і завданнях досліджень. Це потребує як опанування методології родоначальника школи, так і обережності, оскільки загрожує еkleктизмом для молодих або не надто критично мислячих дослідників. Найдосконалішою школою в етномузикології є школа К. Квітки. Але явив світові її В. Гошовський. До появи “Избранных трудов” К. Квітки, його школа була невідомою “річчю в собі”. Справжня дієвість школи К. Квітки була показана в нарисах з музичного слов’язнавства “У истоков народной музыки славян” В. Гошовського [3]. Він показав потужний потенціал теорії ритмоструктурної типології К. Квітки і точних методів дослідження (моделювання і картографування пісенних типів).

Однак, підтримуючи досягнення теорії ритмоструктурної типології Квітки–Гошовського, я не погоджуюся з таким її постулатом, як абсолютизація морфологічних (кількісних за суттю) досліджень та особливо заперечення пошуків у напрямку генезису музичної культури. Останньому я присвятив монографію “Історичний синтаксис фольклору” [6]. Вона оперта на інші методологічні засади, ніж праці К. Квітки та В. Гошовського. Морфологічний підхід слугує лише частковим інструментом для вирішення генетичної проблематики, серед яких еволюція мислення, становлення музичної форми з застосуванням логічних фігур, та хронологізація музичного фольклору. Це потребувало координації історичної лінгвістики, палеопсихології, археології, палеоживопису.

Навпаки, у процесі упорядкування збірника моїх польових записів “Історична Хотинщина” [7] я орієнтувався на “Украинские песни Закарпатья” В. Гошовського [4], але з певними корекціями, зокрема стосовно аналітичних таблиць.

У листі до мене від 13 травня 1985 року В. Гошовський писав: “Кожний справжній фольклорист мусить видати принаймні одну збірку своїх славних записів. Таке видання якнайкраще розкриває сутність автора як збирача, дослідника, музиканта і людини. Тому рекомендую не відкладати на майбутнє справу публікації власних записів, які охоплюють один етнографічний або етно-географічний” регіон.

У продовження цієї думки торкнуся ставлення В. Гошовського до видань “так званих” (вислів В. Г. – А. І.) серій народної творчості, якими є багатотомні видання “Українська народна творчість”, “Русское народное творчество”, “Беларуская народная творчасць”, литовська, болгарська та інші видання цього типу. Він ставився до таких видань украй негативно. У листі від 13 травня 1985 року писав: “Щодо видання “Сводів”, то ми маємо однакову думку: я завжди виступав проти задуму Лебединського і проти інших так званих “Сводів”, але це був голос вопіючого в пустині. Незабаром люди зрозуміють, що ця ідея гальмує розвиток музичної фольклористики і сприяє дилетантизму”. І далі у виносці: “Сказане не поширюється на серійні видання пісень за територіальним принципом, які упорядковані збирачами і публікуються в Чехословаччині, Польщі, Болгарії та в ряді республік СРСР” [2].

З такою позицією доцільно погодитися. Але тут є один момент, який розкриває таку рису В. Гошовського, як, скажімо делікатно, схильність у деяких обставинах поступатися об’єктивності заради особистих симпатій. Я надіслав В. Гошовському 2 томи “Весільних пісень і він відгукнувся так: “Згоден з Вами, що в[есільні] п[існі] – кращий том з серії “Українська народна творчість” (якщо не рахувати Зуїху) “(лист від 3 грудня 1982 року). Малось на увазі видання: “Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра” (Упорядкували В. А. Юзвенко, М. Т. Яценко, З. І. Василенко). З такою, скажімо, завищеною оцінкою тому пісень Явдохи Зуїхи погодитися аж ніяк не можна. А пояснюється вона вдячністю Зої Василенко, упорядниці музичної частини тому пісень Явдохи Зуїхи. Зоя Василенко була однією з рідкісних людей в Україні, які не паплюжили В. Гошовського і ставилися до нього з гідною шаною.

Відсилаю читачів до моєї книги “Українська музична фольклористика: методологія і методика” (Вінниця, 1997). Там є параграф “Аналітичні нариси з редагування”, де на сторінках 347–450 під заголовком “Текстологія” дано критичну оцінку збірника пісень Явдохи Зуїхи. Я вказав на низку недосконалостей записів Гната Танцюри та публікацію деяких дефектних з музичного погляду зразків без текстологічного аналізу, на хибність і неприйнятність застосування редакційних ліг. Я писав: “Проведений дефектологічний екскурс показує, які несподіванки підстерігають редактора-упорядника і яку велику відповідальність він покладає на себе, коли наважується працювати із фольклористичною спадщиною” [8, с. 354]. Ми вже приступаємо до осягнення фольклористичного доробку В. Гошовського, тому будьмо уважні й обережні.

Наведений приклад має значення для розуміння його натури. Він належав до типу людей, які схильні були в одному випадкові “перезахоплюватися”, а в іншому, скажімо так, – “недозахоплюватися”. Це взагалі риса людей неконформних, справжніх учених-ентузіастів, які не дуже схильні до тривалих виважувань і нерідко свої безкомпромісні оцінки підпорядковують як особистим симпатіям, так і інтересам власної наукової методології.

Продовжу цю тему. У листі від 7 жовтня 1985 року В. Гошовський писав: “Нашу науку треба будувати від основ, тобто від Сокальського та Квітки. (Точніше, від Сокальського, Колесси та Квітки, але Колесса тут має другорядне значення: він перевиданий майже весь, вивчений і має для нас тільки педагогічно-методологічне значення)”.

Однак можу засвідчити інше: у моїй роботі “Історичний синтаксис фольклору” (яку я вже згадував) ідеї, термінологія, методологія, історична прозорливість Філарета Колесси були одними з суттєвих рушіїв пізнання генезису музичного мислення. Як

це не парадоксально, але буквально усі, хто читав “Ритміку українських народних пісень” Ф. Колесси [11], бачили лише класифікаційну сторону його праці. І оминули глибокі зауваження щодо генезису мислення, формотворення, розсіяних у першому розділі цієї праці. До речі, це властиво для тих дослідників, які пере захоплені власними інтересами. Хочу насамперед звернутися до середнього й молодшого покоління наших фольклористів і застерегти їх від поспішності й категоричності в оцінюванні праць представників інших напрямів. Я сам, певний період перебував під впливом В. Гошовського, недооцінював постать Ф. Колесси.

Ще у XVIII столітті знаний німецький поет і менш відомий, але не менш значний учений-природознавець Йоган Волфганг Гете зауважив: “...диспропорція нашого міркування з природою речей досить вчасно нагадує йому (нашому розмірковуванню. – *А. І.*), що в жодної людини не вистачить здібностей для завершення чого-небудь” [1, с. 107]. Це застерігає від того, що до наукової спадщини продуктивних учених не можна ставитися як до остаточно “прочитаної книги”.

Сказане стосується й самого В. Гошовського. Буде необачним той, хто коли-небудь заявить, що “прочитав” і більше там “читати нічого”. В. Гошовський є великим ученим, він випереджав сучасну йому науку на десятиліття – як К. Квітка свого часу. Не випадково саме В. Гошовський видав праці К. Квітки і відкрив його для світу.

На довершення моїх роздумів і спостережень торкнуся непростого питання світоглядних позицій В. Гошовського. Мало хто підозрював, яке велике значення для нього, етномузиколога й людини, має філософія. Насамперед неопозитивізм. Цей бік його внутрішнього світу ще належить вивчати, хоча скажу відразу, прямих свідчень філософської доктрини В. Гошовського знайти, мабуть, не вдасться. Як їх немає стосовно К. Квітки. Хоча я цілком згоден з “діагнозом”, який щодо К. Квітки поставив В. Гошовський: Квітка був за переконаннями позитивістом.

Щоб сенс розмови був більш-менш зрозумілий, розкрию зміст цих термінів у наближенні до етномузикології. Прибічники позитивізму в науці віддавали перевагу пошукам емпіричних фактів і намагалися насамперед спиратися на безпосередній досвід. Неопозитивізм посилив обробку емпіричних даних за допомогою формальної і, особливо, математичної логіки. Останнє було особливо показовим для інтересів В. Гошовського. В етномузикології позитивізм знайшов базу в польовій роботі (фіксує, що бачиш, чуєш – доскіпливо й ретельно). Що, до речі, є документальним підґрунтям музичної фольклористики та етнографії.

Як наслідок, і К. Квітка, і В. Гошовський зосередили увагу на морфологічному аналізі народної музики, тобто, на її будові, структурі. І внаслідок цього були переконаними противниками дослідів у сфері генезису музичного мислення. Крен європейської науки у бік формально-логічних досліджень дав відчутні практичні наслідки, але й спричинив часткове ігнорування інших напрямів.

Безкомпромісно ставши на шлях формально-структурних досліджень, а далі опрацьовуючи програми автоматизованого аналізу народної музики, В. Гошовський штучно обмежив свій потужний мислительний потенціал. Парадокс полягає в тому, що він розумів хиби позитивізму К. Квітки, Станіслава Людкевича, Бели Бартока та інших, однак свого ухилу в той бік не усвідомлював. Насамперед В. Гошовський критикував позитивізм як довіру записувача, транскриптора, аналітика до випадкових деталей виконавства народного співака (інструменталіста). У листі від 27 березня

1985 року він писав: “Позитивізм у музичній фольклористиці я розумію, коротко кажучи, як “фетишизацію емпіричних фактів”. І далі посилався на пісню № 205 із збірника К. Квітки “Українські народні мелодії”. Там подано 9 варіацій, з яких кілька він пропонував зняти (йшлося про мій проект перевидання збірника Квітки з його ж “Коментарем”) [12].

Однак суть у тому, що К. Квітка записував на слух, зі співу – співак повторював мелодію та її окремі відтинки багаторазово (на магнітофон ми зараз пишемо без повторень, фіксуючи при цьому не лише структурні явища, але й огріхи виконавства, випадкову фальш, похибки пам’яті виконавця тощо). А при слуховому записі навіть одиничні варіанти засвідчують насамперед імпровізаційне ставлення співака до мелодії. Безперечно, при моделюванні пісенного типу ці варіанти знімаються. Але чи має право це робити редактор-видавець? Однозначно – ні. Інформація оригіналу має бути збережена. Але, треба містити коментар редактора-видавця.

Відмова від притаманної людині схильності до “художньо-міфологічних” побудов, заклик до опертя на емпіричні факти та їх обробку за законами математичної логіки, – це велика заслуга адептів кількісного вивчення законів світу й мистецтва. Однак пізнання людиною природи і власної історії ніяк не може бути зведене лише до формально-логічних методик. Культура – це код. Інша річ, що мотивація генетичних проблем потребує не художньої фантазії, а й залучення фактів, які далеко не усі підлягають вимогам позитивної науки. Методика позитивізму, структурних методів дослідження є лише одним з інструментів, але в жодному разі не є вичерпною методологією дослідження історії культури.

Один із ереванських співробітників В. Гошовського, досвідчений програміст-математик, у розмові зі мною сказав про Володимира Леонідовича: “Он талантливый человек. Стоит ли тратить столько сил на то, что со временем технически решится само собой?”. А втім – хто знає, де твоя жертвність і захоплення потрібні, і коли це виправдається?

У моїй науковій долі В. Гошовський був взірцем і вчителем. І, як говорив К. Квітка, кожна значна людина “навчає не тільки тим, що зостається по ньому незахитаним, але також і своїми помилками і недостачами”. Тому в оцінці попередників на першому місці має стояти не професіоналізм, а етика. І те, чого я торкався у плані дискусії з В. Гошовським, що ще обговорюватимуть наступники, – це моменти (як на мене, то я вдячніший за критику, аніж за перехвалювання), які будуть рухати науку. Бо істина – відносна.

Дивно: в особистих стосунках ми рідко торкалися наукових тем. Він навчав інтелігентністю, духовністю, ерудованістю, суперечливістю якихось суджень.

Наука рухається не словами, а ділами. В одній зі своїх праць я написав такий заклик: “...найперший шлях до істини – створення альтернативних навчальних і теоретичних праць” [8, с. 18]. Повторюю тут його ще раз.

І ще – про те, що залишилося в серці від духовної чистоти В. Гошовського. Запам’яталася доброта його, і його турбота про собачку Дзуську, коли гуляли вулицею... І наївно-дитячі анекдоти, які він розповідав і сам перший сміявся з них. І таємниця його душевної краси, його безкомпромісна відданість науці. Десь на вулиці, коли ми гуляли у нічному Львові з Дзуською, він сказав: “Коли б мені сталося почати життя заново, я вибрав би фольклористику”.

Список використаної літератури

1. *Гёте И. В.* Избранные философские произведения / И. В. Гёте. – М., 1964, с. 107.
2. *Гошовский В.* Социологический аспект музыкальной этнографии / В. Гошовский // Българско музикознание. Година IX. Кн. 4. – Българска Академия на науките. – София, 1985.
3. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М., 1971.
4. *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья / В. Гошовский. – М., 1968.
5. Іваницький А. До питання шкіл і напрямів в етномузикології / А. Іваницький // Наукові. Записки Рівненського Ін-ту культури. – Рівне, 1998. – Вип. 3 – С. 18–24.
6. *Іваницький А.* Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики / А. Іваницький. – Вінниця, 2009.
7. *Іваницький А.І.* Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник пісень / А. Іваницький. – Вінниця, 2007.
8. *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика: методологія і методика / А. І. Іваницький. – Вінниця, 1997. – С. 354.
9. *Квітка К.* Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського / К. Квітка // Етногр. Вісник ВУАН. Кн. 6. – К., 1928. – С. 82.
10. *Квітка К.* Вибрані статті у 2 ч. / К. Квітка. – К., 1985, 1986.
11. *Колесса Ф.М.* Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса / підгот. до друку С. Й. Грица. – К., С. 19–233.
12. *Квітка К.* Українські народні мелодії / К. Квітка. – Ч.1. Збірник; Ч. 2. Коментар. – К., 2005.
13. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси // ЗНТШ. Т. 223. – Львів, 1992. – С. 309–416.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2013

Прийнята до друку 15.05.2013

VOLODYMYR GOSHOVSKY: SCIENTIST AND PERSONALITY**Anatolij IVANYTSKYJ**

Department of ethnomusicology

M. T. Rylskyi Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology

Hrushevskiyi str., 4, Kyiv, Ukraine, 01001,

tel.: (044) 278-16-36

The article deals with personal contacts with V. Hoshovsky and his scientific views on scientific issues on ethnomusicology.

Key words: Volodymyr Hoshovsky, Klyment Kvitka, ethnomusicology, scientific heritage.

ВЛАДИМИР ГОШОВСКИЙ: УЧЕНЫЙ И ЛИЧНОСТЬ**Анатолій ИВАНИЦКИЙ**

*Отдел этномузыкологии
Институт искусствоведения, фольклористики
и этнологии имени М. Рильського
ул. М. Грушевского, 4, Киев, Украина, 01001
тел.: (044) 228-34-54, факс: (044) 229-45-22*

В статье раскрыты личные контакты с В. Гошовским, а также научные взгляды ученого на проблематику этномузыкологической науки.

Ключевые слова: В. Гошовский, К. Квитка, этномузыкология, научное наследие.

УДК: 78.03(477)(092) В. Гошовський

ШЛЯХАМИ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО

Ігор МАЦІЄВСЬКИЙ

*Сектор інструментознавства,
Російський інститут історії мистецтв
Ісаакієвська пл., дім 5, Санкт-Петербург, Росія, 190000
тел.: (812) 314-41-36*

Розглянуто консерваторський період діяльності відомого українського етномузиколога Володимира Гошовського, та методологічні проблеми аналізу та аналітичних показників.

Ключові слова: Володимир Гошовський, фольклор, транскрипції, інструментальна музика.

Для осягнення внеску того чи іншого вченого нерідко потрібні тривалі дослідження. Особливо це стосується постатей непересічних, оригінальних, вчених-новаторів, експериментаторів, нетрадиціоналістів, які шукали свої шляхи, свої стежки пізнання й моделювання досліджуваних явищ. Саме до таких – видатних фігур в українському етномузикознавстві варто віднести Володимира Гошовського. Треба також відзначити, що найактивніший період його наукової, публіцистичної та педагогічної діяльності припав на нелегкий час для вітчизняної гуманітарної науки, що розвивалася не тільки під тиском ідеологічних догм і стереотипів, але й при постійному пильнуванні “щирих” поборників “партійності” в усіх сферах духовної діяльності. Були такі і в період його праці на Закарпатті, й у Львівській консерваторії, і під час його добровільної еміграції (чи ба “репатріації”) до Вірменії. Виразно пам’ятаю, як задля того, щоб відбулася організована за ініціативою В. Гусева в Російському інституті історії мистецтв (тоді – під назвою Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії) важлива для подальших шляхів аналізу народної пісні, але практично суто теоретична дискусія (де В. Гошовський та Ф. Рубцов були основними героями-опонентами), Володимир Леонідович мусив назавжди піти з роботи в Консерваторії, бо її керівництво не дозволило йому на кілька днів відлучитися до Петербурга – навіть за власні кошти...

Таке, справжнє ставлення до науки безумовно вимагало не тільки могутньої енергетики, великих зусиль, але й мужності, волі, спроможності йти за **пошук істини** на великий ризик та витрати. І до цього В. Гошовський привчав і як педагог (хоч без жодних менторських настанов чи закликів) своїх молодших колег та учнів.

Згадую першу появу В. Гошовського у Консерваторії. Я вже був на третьому курсі композиторського факультету, в найпрестижнішому тоді класі професора А. Солтиса (до того ж, і в класі фортепіано А. Нікодемівича ми паралельно займалися композицією та вели нескінченні розмови про архітектуру, образотворче мистецтво, поезію, філософію музики тощо), пройшов ґрунтовні курси з історії музики в С. Павлишин та Й. Волинського, інструментування – у Р. Сімовича, а курс

фольклору був вже давно зданий, ще на першому курсі в Станіслава Людкевича. Фольклором я цікавився, але винятково в контексті творчих шукань.

До Консерваторії В. Гошовський влетів із Закарпаття мов могутній гірський потік, як водоспад. І зовні, і своїм темпераментом, запалом, рухливістю він нагадував вельми популярного у той час чеського гітариста-співака і кіноактора Вальдемара Матушку (ще й досі не втратив популярності фільм за його участю в головній ролі – “Привид замку Моррисвіль”: він там багато співає, грає на гітарі, що періодично перетворюється на автомат і тоді піднімається шалена стрілянина). До того ж Володимир Леонідович свого часу вчився у Празі, звідти привіз до Закарпаття дружину-чешку Елішку. Був вправним гітаристом-професіоналом. В. Гошовський ходив коридорами Львівської консерваторії як курка з великим виводком курчат – студентів.

Раптом уся консерваторія “захворіла” фольклором. На (завжди аншлагові) імпрези та засідання створеного ним Фольклорного гуртка СНТ (Студентського наукового товариства) хмарами ходили тепер і хоровики, і духовики, і навіть піаністи, не кажучи вже про теоретиків. Потягнувся і я. Слухав доповіді Андрія Кушніренка про пісні села Бітлі на Сколівщині, виступи Любомири Івахів, Ореста Олійника, багатьох інших. Власної активності, правда, не виявляв. Та Володимир Леонідович і не закликав до неї...

Лише через тривалий період (приблизно рік, оскільки був я вже на четвертому курсі) каже мені:

– Ми тут розбирали фоноархів; знайшли запис жаб’ївського скрипаля – ви ж з Прикарпаття? – було би добре його розшифрувати!

– А що це таке? – питаю.

– Ну, покласти на ноти. Як диктант.

– А що то – тяжко? – питаю (слух мав абсолютний та й скрипка мені, колишньому струнникові, була добре знайома).

– Не знаю. Але нотацій великих творів традиційної інструментальної музики в Україні ще не робили.

– Гм, першим бути – цікаво, – абсолютно без жодних “глибоких переконань” подумав я.

– Добре. Ось оцю ручку посунеш управо – піде звук, уліво – повернеться той же кавалок музики ще раз. Приходь до Кабінету й працюй!

До того магнітофоном я не користувався і, тим паче, з нотуванням ніколи не мав справи.

Боже милий, у що я втрапив!.. Скрипаль (а це був Іван Галамасюк – музикант-віртуоз, як потім я дізнався, один із найкращих учнів класика гуцульської музики – славетного Могура) таке “вироблев” на своєму інструменті, що голова ходила не колом, а невимріяними навіть у великій фантазії орбітами, параболоми, гіперболоми, та й годі!... Блискавичні пасажі, піруети смичка, різноманітні аплікатурні та артикуляційно-штрихові прикраси, морденти, трелі, ритмічно організовані глісандо й вібрато (у тім числі вібрато-морденти). А щодо мікроальтерації!.. Чвертьтони й дрібніші ділення – і все поза рівномірною температурацією, до якої привчені були ми, академічні музиканти!.. [11, с. 5–56; 17].

Регулярно приходив до Кабінету, працював тяжко, оптимізм поступово втрачав. За якийсь час приходив Гошовський і з досить скептичним виразом обличчя й голосу питає:

- Ну, як справи?
- Розшифрую.
- Й багато зробив-їс? (часом йому хотілося зі мною побавитися діалектом. – *I. M.*)
- Коло 30 тактів.
- Ну-ну, – не ховаючи посмішки, додав шеф та й пішов собі.
- Ні, не здамся! – з безсилою злістю вперся й я та продовжував свої муки.

Через кілька днів знову заходить:

- Нотуєш?
- Так! Так!!!
- І що?
- 70 тактів!..

– Знаєш що, голубе? Якщо повернеш оту – другу – ручку, все піде у два рази повільніше, лишень октавою нижче.

Можете собі уявити, куди я його послав (мовчки, звичайно)!..

Решта 300 тактів величезної сюїти-поєми пішла вже в іншому темпі (ну, я вже й глибше входив у композиційну та виконавську стилістику; підтримувало й всезростаюче задоволення переможця).

Шеф уважно прослухав усе, перевірів. Прийняв. Суворе то було випробовування – як колись вчили плавати, кидаючи хлопця просто на глибину...

– Ну, тепер треба проаналізувати!

Що я тільки в тій композиції не знаходив?!.. І подвійну фугу, і рондо з трьома рефренами, і контрастно-складову цикло-поему, й багато чого іншого, та ще й у дивовижних поєднаннях (трохи ж навчений був у класі А. Солтиса, який викладав мені й аналіз форм)!..

Аж тоді виникла ідея намалювати схему з різнобарвних прямокутників і квадратиків на основі зіставлення контрастних та подібних за ритмо-мелодичним матеріалом епізодів за рахунок близьких (наприклад, червоне–рожеве–помаранчеве–малинове–бордове тощо) або, відповідно, далеких кольорів. Щось прояснилося. Зовсім іншим шляхом, на інших композиційних засадах, ніж у відомих нам структурах академічної музики, будувалася в цьому творі [13, с. 10] – як потім виявилось, і в багатьох інших творах традиційної інструментальної музики – велика форма. В. Гошовському ідея сподобалася і він мене висунув до виступу на щорічній студентській конференції СНТ. Виступ сприйняли добре. М. Колесса, С. Павлишин та О. Цалай дуже його підтримали. Відправили мене з цією темою на Всеукраїнську студентську конференцію до Києва. І там теж – з успіхом [6, с. 3–33; 11, с. 77–81].

Це вже було на п'ятому курсі. Продовження, правда, відбулося не відразу. Треба було готувати дипломну роботу (ораторію “Пам'ять про Лесю Українку”) та її виконання. Потім – військо, вступ до композиторської аспірантури (асистентури-стажування) Ленінградської консерваторії, багато інших речей. Але принципи й шлях, які заклав В. Гошовський, бажання займатися наукою, дослідженням традиційної інструментальної музики не відходило.

Питаю при наступній зустрічі з В. Гошовським:

- Як бути? Чи можливе таке поєднання? – Відповідає питанням:
- А як же Барток? А написав би він “Die ungarische Musik”, якби не було так?..

І вже на другому курсі стажування паралельно вступаю до другої аспірантури – Сектора інструментознавства Російського Інституту історії мистецтв, де зараз і працюю. Відтоді все життя паралельно, поруч ідуть композиція й етномузикологія.

У гроні найповажніших наукових внесків В. Гошовського до української та світової науки – теоретична розробка надзвичайно актуальних як наприкінці 60-х років ХХ століття [16], так і тепер проблем *класифікації* та *каталогізації* народної музики та її видатне практичне втілення у славетному його закарпатському зібранні [4]. Їх основа – послідовний *поелементний аналіз* основних функційних та морфологічних складників пісні.

Серед *функційних*: 1. Жанрово-тематична специфіка творів, що відрізняє пісні: 1.1. Обрядові та виконувані підчас обрядів – календарні, сімейно-побутові, у тім числі хрестильні, весільні (тужні, застільні та до весільних танців) й похоронні голосіння; 1.2. Трудові; 1.3. Епічні, ліро-епічні та сюжетні (у тім числі балади, легенди, бурлацькі та опришківські пісні); 1.4. Побутові, ліро-побутові та ліричні (з подальшим поділом на колискові, парубоцькі, чоловічі, жіночі, про відношення членів родини, про любов (у тім числі в жартівливій формі), з солдатською (жовнірською), рекрутською, блукацькою, історико-соціальною тематикою, жартівні, сатиричні; 1.5. Пісні до танців та 1.6. Дитячих забав.

Дослідник при цьому врахував і спосіб виконання пісні, що відображається як на її прагматиці, так і на характері відбиття та сприймання: сюжетні пісні-романси, пісні-діалоги, пісні колективного та індивідуального виконання, багатоголосні тощо.

Серед *морфологічних* ознак В. Гошовський передусім виділив: 2.1. *Пісенні форми* – 2.1.1. Однорядкові (у тім числі з уявною та нерозвиненою двочастинністю); 2.1.2. Двочастинні (у тім числі, з транспозиційною двочастинністю; з ізометричними або гетерометричними реченнями); 2.1.3. Складні двочастинні форми (2.1.3.1. З внутрішнім членуванням на 3-4 частини; 2.1.3.2. З повторенням другої частини); 2.1.4. Уявні тричастинні (у тім числі кільцеві форми); 2.1.5. Тричастинні мелодичні форми; 2.1.6. Чотиричастинність у надрах тричастинності; 2.1.7. Чотиричастинні мелодичні форми найрозмаїтшої будови; 2.2. *Ритмічні структури* пісенних *віршів* – ізометричні, гетерометричні (2-, 3-, 4-рядкові), вірші речитативної структури, 4-рядкові нерозспівані (“чисті”) вірші; 2.3. *Ладові системи* – 2.3.1. Біхорди, 2.3.2. Поєднання двох трихордів, 2.3.3. Три- і тетратоніка, 2.3.4. Тетрахордні системи: 2.3.4.1. Тетрахорди, 2.3.4.2. Комбіновані системи (інтерплагальне поєднання тетрахорду з трихордом, автентичне та плагальне поєднання двох тетрахордів та, відповідно, – трьох тетрахордів, 2.3.5. Перехідні тетрахордно-квінтакордні системи: 2.3.5.1. Пента-гексахорди, 2.3.5.2. Гептахорди 2.3.6. Квінтакордні системи – 2.3.6.1. Квінтакордні, квартсекстакордні, септакордні лади, 2.3.6.2. Складені квінтакорди (плагальні поєднання терції з трихордом, автентичні поєднання двох трихордів, та, відповідно, двох терцій). 2.3.7. Комбіновані системи – плагальне поєднання квінтакорду з тетрахордом, автентичне поєднання тетрахорду з квартсекстакордом, плагальне та автентичне поєднання двох тетрахордів з квінтакордом, автентичне та плагальне поєднання двох квінтакордів, терц-плагальне поєднання двох квінтакордів, автентичне поєднання (зі секундовим зміщенням) двох квінтакордів з тетрахордом; 2.3.8. Перехідні квінтакордно-гармонічні системи: 2.3.8.1. Гармонічний квінтакорд, 2.3.8.2. З транспозицією трихордів. 2.3.9. Системи гармонічного мислення – мажоро-мінор: 2.3.9.1. Натуральний (з тонікою в середині, у кінці звукоряду), 2.3.9.2. Мелодичний, гармонічний з підвищеним 4-м або 6-м ступенем, 2.3.9.3. З транспозицією або модуляційним відхиленням; 2.4. *Звукоряди*. Останні вчений розподілив на: 2.4.1. Діатонічні (“хордні”) – мажорні, мінорні; 2.4.2. Неповні (“тонні”); 2.4.3. Хроматичні – з аналогічною диференціацією.

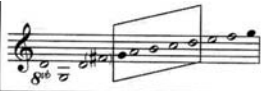


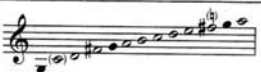
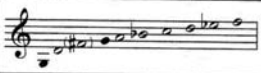
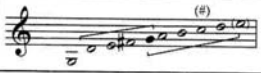
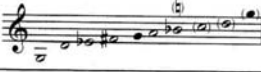

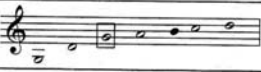

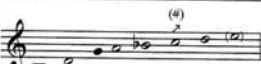
Таке сегментування і послідовний аналіз функційних та морфологічних ознак музичного твору В. Гошовський блискуче втілює в одній із найвидатніших праць – книзі “Українські пісні Закарпаття” [4]. Вони були реалізовані там уперше в історії етномузикології на східнослов’янському матеріалі в *аналітичних покажчиках* пісень (поряд із традиційними алфавітними, літературними, вказівками місця запису та адресату виконавців і т. д.), що розкрило перед читачем широкі можливості орієнтації в музичних текстах. Окрім того, вказаний підхід дав авторові більш достовірні підстави для розбудови музично-етнографічної картини такого унікального історико-культурного терену, як Підкарпатська Русь, Закарпаття, окреслення його *музичної діалектології*, і в тому числі – *мелогографії*.

Наукова розробка й опис у вступній частині книги жанрової системи та стилістики восьми базових музично-етнографічних зон (за автором – музичних діалектів) Закарпаття опирається на прискіпливий аналіз кожного з елементів структурно-функційної системи пісень, чітку його методологічну основу, відповідні мапи розповсюдження тих чи інших жанрових сфер і тому надає дослідницьким висновкам автора високого рівня достовірності. Названа праця В. Гошовського донині належить до золотого фонду вітчизняного етномузикознавства.

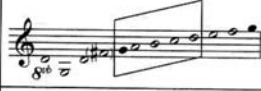


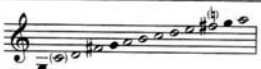
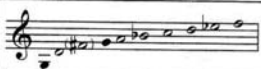

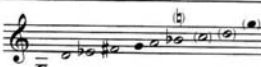
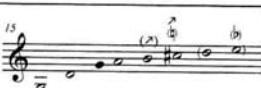


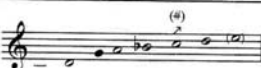
Саме шляхами В. Гошовського пішов і автор цієї статті у своїх розвідках та аналітичних покажчиках гуцульської інструментальної музичної культури [12]. Де в чому, зрозуміло, довелося йти і далі – перспективу Володимир Леонідович відкрив широку. У монографії “Музичні інструменти гуцулів” подані Систематичні покажчики 1. *Музичних інструментів за морфологічними ознаками*; 2. Зон (у тім числі внутрішньозональних регіональних, локальних традицій) їх *побутування*; 3. Загальногуцульської та локальної *музичної термінології*, з інтерпретацією змісту терміну в різних зонах та сферах функціонування; 4. *Музичної стратиграфії* традиційних; 4.1. Сфер і форм функціонування: 4.1.1. Виробнича практика (4.1.1.1. Мисливська, 4.1.1.2. Пастуше господарство, 4.1.1.3. Збирання та домашнє господарство і т. д.), 4.1.2. Обрядова (4.1.2.1. Трудові обряди, 4.1.2.2. Календарні обряди (чоловічі, спільні, жіночі тощо), 4.1.2.3. Весільний обряд, 4.1.2.4. Похоронний обряд, 4.1.2.5. Дитяча обрядова сфера і т. д.), 4.1.3. Ігри та розваги й інші сфери побутування; 4.1.4. Магічні дієства. 4.1.5. Власне музикування (4.1.5.1. Для себе, 4.1.5.2. За формулою “виконавець–слухач”); 4.2. За статево-віковим середовищем побутування (чоловічим, юнацьким, старечим, жіночим, дитячим, мішаним тощо), 4.3. За статево-віковою належністю (з розмаїтими різновидами), 4.4. За соціально-професійною належністю інструмента і статусом виконавця; 5. *Стратиграфії інструментарію за адресатом його походження й виготовлення* (8 груп); 6. *Функційний* покажчик *призначення виконавства* (4 види й 9 різновидів); 7. *Традиційних видів виконавства*: 7.1. За родом використання інструменту (8 різновидів), 7.2. За характером виконавства (4 різновиди); 8. *Музично-структурний покажчик інструментів*: 8.1. За тонозвукорядними особливостями (3 види, 12 різновидів), 8.2. За строем (4 типи), 8.3. За тональним настроюванням (3 типи), 8.4. За ритмічними особливостями (4 типи інструментів); 9. *Координаційний* покажчик описів та музичних текстів “інструмент – музика, музика – інструмент”; 10. *Зональний* покажчик антології награвань; 11. *Жанровий* покажчик награвань (47 позицій); 12. Покажчик *засобів виконання* в антології записів (12 позицій); 13. *Фактурний* покажчик награвань (27 позицій); 14. *Ладо-звукорядний* покажчик награвань (92 позиції); 15. *Ритмічний* покажчик

награвань – за 15.1. Ритмічним типом, 15.2. Формою, 15.3. Моделлю, 15.4. Типом ритміки (стабільною, неперіодичною, періодичною, строфічною, танцювальною і т. д. – близько 40 позицій) [12, с. 353–408].

Шукаючи **алгоритм** розташування звукорядів (В. Гошовський ішов за дихотомією мажору й мінору [4, с. 454–457], у своїй монографії, враховуючи досить широке представництво в антології дотональних, навіть доладових, модальних архаїчних награвань, я вирішив за основу алгоритму взяти найбільш об'єктивне понадстильове джерело – натуральний звукоряд обертонів (тим більше, що обертонові інструменти – суттєва реальність у гуцульській традиції) і враховуючи його дані, будувати порядок розташування у відповідному Показчику звукорядових схем. Ось приклад його початку:

	21 /ч. 3 тт. 43-66	38
	20 /тт. 1-8, 17-24/	38
	110; 7 /т.4-14/, 16 /ч.2/, 21 /ч.4 тт. 67-87/, 16 /ч. 1, тт. 2-19/	38, 57; 1+21+38 38
	10	29-г
	70	69
	15, 111	38, 38+29
	43, 113	55, 38
	22 /тт. 115-148/, 23 тт. 60-69/, 45, 50	38, 56, 57
	53, 107, 110	14, 29-6, 57
	17	38
	27, 46	43, 56

і т. д...

	21 /ч. 3 тр. 43-66	38
	20 /тр. 1-8, 17-24/	38
	110; 7 /т.4-14/, 16 /ч.2/, 21 /ч.4 тр. 67-87/, 16 /ч. 1, тр. 2-19/	38, 57; 1+21+38 38
	10	29-r
	70	69
	15, 111	38, 38+29
	43, 113	55, 38
	22 /тр. 115-148/, 23 тр. 60-69/, 45, 50	38, 56, 57
	53, 107, 110	14, 29-6, 57
	17	38
	27, 46	43, 56

XIV. ЛАДО-ЗВУКОРЯДНИЙ ПОКАЖЧИК НАГРАВАНЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Натуральний ряд від Соль 1 — джерело алгоритму розташування звукорядів у покажчику

Звукоряд або ладова схема	№ награвання Антології	№ інструментів за органогр. описом
Багато приблизно однакових тонів неточної висоти	1	2
Мінливе інтонування без чітко фіксованої висоти	23 /тг. 19, 25, 31–33/	38 (звукобраз.)
Посидання кількох (у т. ч. мінливих, коливних) тонів неточної висоти	20 /тг. 9–16/, 23 /тг. 18, 26–27, 52/, 103	38 (звукобраз. епізоди), 87
Шумовий набір різних негармонічних тонів точної висоти	25, 26	41-б
	22 /тг. 41–47/, 77 /тг. 1–8/	38 (звукобраз.) 75-а
 Висоти мільні	1	7
 Коливання приблизні	6, 7	1+21
 63, 7	63, 7	38, 66
 22 /тг. 26–40/	22 /тг. 26–40/	38

Поряд із системною організацією матеріалу вказаний вище поелементний аналіз В. Гошовського розкриває найширші можливості для пізнання *субстратних явищ* у музичному й загальному *етногенезі* та *культурній історії* того чи іншого етносу, етнографічної групи, а подекуди й групи народів, дає підстави обґрунтовано виявити та інтерпретувати ті чи інші міграційні, впливові чи еволюційні явища. Неперевершеною в цьому плані є монографія В. Гошовського “Біля джерел народної музики слов’ян: Нариси з музичного слов’янознавства” [3].

Підхід, який накреслив В. Гошовський, продовжено і в галузі етноорганології. Впроваджене автором цих рядків послідовне поелементне дослідження інструментарію і музично-морфологічних та артикуляційно-фонологічних засад традиційної інструментальної музики допомогло аргументовано окреслити обрії фіно-угорського етно-історичного минулого російського населення південного Приладоджжя, білоруську *етнічну* (мимо втраченої самосвідомості, політичних викривлень та деномінацій) *ідентичність* населення Західної Смоленщини

та Південної Псковщини, українську – усього (як православного, так і римо-католицького) населення Північного Підляшшя, а також яскраві її **музично-субстратні прояви** на давно полонізованих його західних теренах [7, с. 15].

Варто відзначити, що В. Гошовський, звертаючись до класифікації та **каталогізації** (потім на величезному матеріалі, розгорнутих у його вірменських працях), зосередив увагу і на **найдрібніших** (на перший погляд), або **рідко репрезентованих** у досліджуваному матеріалі моментах [2]. Деякі відзначені в покажчиках “Українських пісень Закарпаття” позиції можуть мати в тексті лише по одному зразку [4, с. 446, 447 і т. д.]. І все ж вони принципово важливі для розуміння загальної картини тієї чи іншої досліджуваної культури у процесі еволюції її пізнання. Підтримуваний ним **дедуктивний принцип пізнання** вважаю для майбутнього науки вельми перспективним.

Пригадується ще один епізод наших контактів. Я готувався до виступу на організованій В. Гошовським 1971 року у Вільнюсі великій міжнародній “Нараді з питань класифікації та каталогізації народної музики”, де був заохочений ним зробити доповідь про шляхи універсальної систематики музичних інструментів світу. На попередній зустрічі зі мною в Москві В. Гошовський надзвичайно прихильно поставився до ідеї **автономно-паралельного сегментування** елементів досліджуваних явищ (незалежного від ієрархічної класифікації, за якої безліч важливих показників губиться: якщо структурно зіставити, наприклад, між групами аерофонів і хордофонів таке типологічне явище, як зміни звуковисот шляхом вкорочення грифу?..).

Але ось що. Крокуючи з самої гори, я пропоную усі відомі типи інструментів наперед об’єднати у 2 основні групи: а) з твердим вібратором (у тім числі ідіофони, мембранофони та хордофони) та б) з газоподібним (аерофони). Володимир Леонідович питає:

– А з рідким?

– А де ж такі?

– Невідомо. Але ж можуть бути!.. Пам’ятаєте, як складав свою Таблицю Менделєєв?..

І дійсно. Через якийсь час зринають у пам’яті досить поширені свого часу в дитячій практиці багатьох європейських народів численні свистуни з водою, яку туди вливають і вона дзюрчить нагадуючи спів птахів. Використовують такі аквафони і в “Дитячій симфонії” Й. Гайдна. То ж треба тоді йти далі! Усю групу вказаних вібраторів об’єднуємо – вібратори з механічною енергією. Тоді другу групу складатимуть вібратори з електромагнітною енергією. Дійсно. Маємо електронні інструменти. А світлові вібратори? Нема. Але ж **можуть бути!**.. На доповіді у Вільнюсі відзначаю й це [9, с. 28–30]. І що є цікаве. Через доволі короткий час на конференції в Інституті історії мистецтв навесні 1972 року інженер Вл. Семенов демонстрував інструмент зі світловим вібратором.

Варто зазначити, що В. Гошовський – в усіх своїх проявах – як не сам відкривав, то інших надихав на пошук, спостереження, експеримент, не боячись жодних найсміливіших фантазій чи винаходів. Він випромінював **енергетику пошуку!**

Ідея автономно-паралельного сегментування пішла й далі. У різні сфери. Щоби якомога повніше охопити розмаїті прояви синкретизму у традиційній музиці фіно-угрів та палеоазіатів І. Богданов запропонував паралельно розподіляти їх: 1) за кількістю елементів (бінарні, тріадні, тетранарні тощо); 2) за їх співвідношенням

(приматні, перемінно-приматні, еквівалентні); 3) за типом виконавства (сольні, ансамблеві) [1]. В тому ж напрямку пішов і автор цих рядків, проводячи таксономію інструментального інгредієнту поліелементних комплексів [8, с. 81–86].

В одній розвідці годі розкрити розмаїті наукові пошуки та дидактичні ініціативи В. Гошовського. Великий пласт становлять думки й напрацювання вченого з питань універсальної каталогізації пісень народів світу, про перспективу й практику кібернетичного аналізу, каталогізації та прогнозування структур традиційної пісні, про досвід вірменських та закарпатських послідовників вченого, про підготовку до видання 2-томного зібрання праць К. Квітки з цікавими й глибокими коментарями Володимира Леонідовича [5], про його музикознавчі та публіцистичні роботи.

Наукове *гошовськознавство* – лише на початку свого шляху. Але його актуальність, необхідність та перспективи для етномузикології безперечні.

Список використаної літератури

1. *Богданов И. А.* О некоторых явлениях и закономерностях синкретизма фольклора (на примере музыкального фольклора финно-угров и народностей Севера) / И. А. Богданов // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма : тезисы докладов. – Таллин : СК ЭССР, 1982. – С. 11–14.

2. *Гошовский В.* Основные принципы каталогизации пришедший фольклора / В. Л. Гошовский // Информписьмо СК СССР, 7–8. – М. : СК СССР, 1974. – С. 32–47.

3. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Л. Гошовский. – М., 1971.

4. *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья / В. Л. Гошовский. – Москва, 1968.

5. *Квитка К.* Избранные труды : в 2 т. – М., 1971–1973.

6. *Мацієвський І.* В просторі музики / І. Мацієвський. – СПб., 2011.

7. *Мацієвський І.* Інструментальна музика і етноісторическа ідентифікація : самосвідомість і традиція / І. Мацієвський // Музикологія. – Београд : Српске академіје наука и уметности, 2007. – № 7. – С. 157–183.

8. *Мацієвський І.* Народна інструментальна музика як феномен культури / І. Мацієвський. – Алмати : Дайк-Пресс, 2007.

9. *Мацієвський І.* Основні проблеми і аспекти вивчення народних музикальних інструментів і інструментальної музики / І. Мацієвський // Народні музикальні інструменти і інструментальна музика. Ч. 1. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 6–38.

10. *Мацієвський І.* Сюїта-поема в інструментальному фольклорі Гуцульщини / І. Мацієвський // Славянський музикальний фольклор. – М., 1972. – С. 287–298.

11. *Мацієвський І.* Ігри і співголосся / І. Мацієвський. – Тернопіль, 2001. – С. 5–56; 77–81.

12. *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця, 2012.

13. *Мацієвський І.* Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці / І. Мацієвський // Українське музикознавство. – Київ, 1969. – Вип. 5. – С. 117–133.

14. *Мацієвський І.* Проблеми маргінальних українських етнокультурних масивів сучасного зарубіжжя / І. Мацієвський // Нове життя старих традицій : Традиційна українська культура в сучасному мистецтві та побуті. – Луцьк, 2007. – С. 26–36.

15. *Maciejewski I.* Muzyka instrumentalna dorocznego cyklu pracy na Białostoczczyźnie / I. Maciejewski // *Gwary Północnego Pódlasia*. – Bielsk Pódlaski ; Puchły, 2008. – S. 80–95.

16. *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*. – Bratislava, 1969.

17. *Stockmann D.* Das Problem der Transkription in der musikethnologische Forschung / D. Stockmann // *Deutsche Jahrbuch für Volkskunde*, XII. – Berlin, 1966. – S. 207–242.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2013

Прийнята до друку 15.05.2013

SOME ASPECTS IN THE SCIENTIFIC BIOGRAPHY OF VOLODYMYR HOSHOVSKY

Ihor MATZIYEVSKY

Sector instrumentoznavstva

Russian Institute of Art History

st. Isaac's Square, House 5, St. Petersburg, Russia, 190000

tel.: (812) 314-41-36

The article deals with the conservatory period of the famous ukrainian ethnomusicologist Volodymyr Hoshovsky, the methodological problems of analysis and analytical pointers.

Key words: Volodymyr Hoshovsky, folklore, transcription, instrumental music.

ПУТЯМИ ВЛАДИМИРА ГОШОВСКОГО

Игорь МАЦИЕВСКИЙ

Сектор инструментоведения

Российского института истории искусств

Исаакиевская пл., дом 5, Санкт-Петербург, Россия, 190000

тел.: (812) 314-41-36

Рассмотрено консерваторский период деятельности известного украинского этномузыколога Владимира Гошовского, методологические проблемы анализа и аналитических указателей.

Ключевые слова: Владимир Гошовский, фольклор, транскрипции, инструментальная музыка.

УДК: 784.4(477.87+[438+437.6]=161.2'282.2)

ЛЕМКІВЩИНА У КОЛІ НАУКОВИХ ІНТЕРЕСІВ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО

Ярослав БОДАК

*Музично-теоретичний відділ,
Дрогобицьке державне музичне училище імені Василя Барвінського,
вул. Музична, 3, Дрогобич, Україна, 82100
тел.: (3244)2-17-97, e-mail: jabodak@i.ua*

Розглянуто наукову спадщину В. Гошовського, що стосується окремих аспектів дослідження лемківської народної музичної культури. Дискутується питання походження лемків, висвітлено найповніший огляд літератури.

Ключові слова: Лемківщина, лемки, Володимир Гошовський, народна пісня, музичний діалект, пісенний жанр.

Упродовж тривалого часу Лемківщина¹ залишалась дуже занедбаним краєм як економічно й політично, так і культурно. І лише у першій третині ХІХ століття з'явився інтерес до цієї української етнічної території та її мешканців². Першими, хто зацікавився життям і побутом русинів-лемків були священники І. Бірецький³,

¹ Лемківщина – етнографічна територія розселення лемків у Західних Карпатах, що займає обидва схили Низького або Лемківського Бескиду. На сьогоднішній день вона залишається поділеною між трьома державами – Польщею, Словаччиною, Україною. Гірська смуга від рік Солинки і Сяну на сході до Попраду з Дунайцем на заході – це північна або галицька Лемківщина у південно-східній Польщі. Південна Лемківщина – це гірська смуга від кордону з Україною до ріки Попрад у Словаччині. Частина південної Лемківщини є у складі Закарпатської області – від села Ужок і міста Ужгорода до ріки Боржави (Великоберезнянський, Перечинський і частково Свалявський, Іршавський, Мукачівський та Ужгородський райони).

Територія Лемківщини простягається від сходу до заходу приблизно на 130–150 км, від півночі до півдня – у межах 25–50 км. Північна межа проживання лемків обмежена містами Перемишль, Ярослав, Переворськ, Ряшів, Ясло, Коросно, Горлиці, Грибів, Новий Сонч, південна – проходить за Бескидами понад словацькими містами Михаловці, Гуменне, Пряшів, Сабинів, Стара Любовня. Обидві межі мають багато етнографічних півостровів і острівців між поляками і словаками. На Сході знаходиться широка перехідна лемківсько-бойківсько-гуцульська смуга.

² Назва краю та його мешканців локальна, етнографічна і найбільш імовірно походить від прислівника “лем” (лат. tantum), якого вживали замість “лиш”, “лише”, “тільки”. Теорії про інше походження цієї назви не знайшли підтвердження. На Закарпатті поширена інша форма цього прізвиська – “лемак”. Вперше назва Лемко як прізвище з'являється на Мукачівщині у документах ХІV–ХІVІ століть. Самоназва лемків усіх регіонів – русини або руснаки.

У 1829 році Іван Чапльович запровадив слово “лемак” як діалектично-етнографічний термін, поділивши угорських русинів відповідно до говірок на “лишаків” і “лемаків” (Johann von Csaplovics, Gemalde von Ungern, Ч. І, Пешт, 1829). Щодо русинів північних схилів Карпат, то їх уперше назвав лемками Йосиф Левицький у передмові до Руської граматики в 1831 році (Jozef Lewicki. Grammatik der ruthenischen oder kleinorussischen Sprache in Galicien. Перемишль, 1834. Передмова датована

О. Торонський [20; 21]⁴, Н. Лецишак⁵, В. Хиляк [22], які у середині та другій половині XIX століття опублікували низку матеріалів на лемківську тематику.

На початку XX століття на Лемківщині побували Осип Роздольський та Філарет Колесса. Результатом цих поїздок були перші наукові публікації лемківського музичного фольклору⁶. Перед Другою світовою війною з'явилося ще декілька публікацій текстів лемківських народних пісень, у тому числі записи весіль⁷.

Примусова депортація українського населення з Польщі, зокрема й русинів-лемків з північної Лемківщини до УРСР у 1944–1946 роках, а пізніше і злочинна військова операція “Вісла” 1947 року з виселення решти лемків до північно-західних земель, що після війни відійшли до Польщі, яка була нічим іншим, як етнічною

1831 роком). Й. Левицький був першим, хто ввів слово лемко як мовознавчо-етнографічний термін із закінченням на “ко”, як аналогію до назви сусідів “бойко”.

З кінця XIX століття назви Лемківщина, лемко, лемківський стають загальноприйнятими. Самі лемки цю назву почали приймати від початку XX століття під впливом журналістів, які видавали часописи “Лемко” (1934–1939), “Наш Лемко” (1933–1939), “Lemko” (1934–1939) – у Галичині і “Лемківщина” (1922–1928), “Лемко” (1928–1940) – на еміграції. Офіційною ж до кінця Другої світової війни була стара назва українського населення Буковини, Галичини та Закарпатської України – русини.

³ Одним із перших збирачів і дослідників фольклору лемків був священник Іван Бірецький (1815–1883) – прогресивний громадський і культурний діяч. Перебуваючи довгі роки на Лемківщині, він записував лемківські народні пісні різних жанрів. Зібрані матеріали переслав І. Вагилевичу і Я. Головацькому. Його “Приповідки і загадки” вийшли окремою збіркою у Відні 1841 року. Натомість пісні ввійшли до збірника Я. Головацького “Народня пісня Галицької и Угорської Руси”. Колядки залишалися у рукописному фонді Наукової бібліотеки АН України у Львові. Їх опублікував І. Красовський у тижневику “Наше слово”, 1966 (49–52), 1967 (1–4).

⁴ У першій праці серед повідомлень автора про географічне положення, історію Лемківщини, характер життя і побуту її мешканців, особливості їх говірки, одягу, знаходимо його спостереження над музичним фольклором лемків та деякими обрядами і звичаями, пов'язаними з весіллям, хрестинами, похоронами. Автор подав 13 весільних обрядових пісень, відзначаючи їх давність та відсутність чужих впливів. У другій – подав короткий опис весілля лемків Сяніцького повіту (“...весільні пісні або ладкання зібрані у лемків, горян Сяніцького повіту..., що проживають між ріками Вислоком і Вислокою”).

⁵ Першим збірником лемківських народних пісень був збірник, який 1883 року уклав священник Никифор Лецишак у своєму рідному селі Білична Грибівського (пізніше Горлицького) повіту. І. Франко та І. Коперницький підготували збірник до друку, однак надруковано його не було. Збірник містив пісні, казки, загадки, прислів'я, приказки, народні та римовані жарти, кілька народних повістей. Збереглося з нього 226 пісень, які вийшли друком лише 1992 року в канадському Едмонтоні під назвою “Стоїть липка в полі” (Збірник лемківських народних пісень Никифора Лецишака з рукописної спадщини Івана Франка / упорядкування, вступна стаття, словник та додатки Миколи Мушинки. – Едмонтон : Видавництво Канадського інституту українських студій, Альбертський університет. Серія довідників. Довідник № 53, 186 с.). У 1996 році стараннями Миколи Мушинки його було перевидано у Пряшеві.

⁶ На початку 1900-х років на Лемківщині побував один із основоположників української наукової фольклористики, етнограф, педагог, перекладач Осип (Йосиф) Роздольський (1872–1945). У селах Короснянського та Новосончівського повітів Краківського воєводства він записав на недавно винайдений Т. А. Едісоном (1877) апарат для звукозапису – фонограф 89 лемківських народних пісень, які були опубліковані окремим розділом у спільному зі С. Людкевичем збірнику “Галицько-руські народні мелодії”. О. Роздольський не мав спеціальної музичної освіти, тому транскрибував і упорядкував пісні збірника С. Людкевич. Лемківські пісні С. Людкевич умістив окремо, в кінці другого тому збірника, розподіливши на обрядові та звичайні і згрупувавши їх за ритмічними схемами.

Видатний український учений-фольклорист академік Ф. Колесса (1871–1947) тричі побував на Лемківщині (1911 року у Сяніцькому, 1912 року у Горлицькому і 1913 року у Новосончівському повітах) і двічі на Закарпатті (1910 і 1929 роках). Результатом його поїздок стало видання трьох збірників пісень: “Народні пісні з південного Підкарпаття” у 1923, “Народні пісні з галицької Лемківщини” у 1929 і “Народні пісні з Підкарпатської Русі” у 1938 році.

⁷ Це зокрема: Качор Д. Лемковський співанник / Д. Качор. – Вип. 1, 2. – Львів, 1921; Бугера І. Весілля на Лемківщині / І. Бугера. – Львів : Бібліотека Лемківщини, 1936. – 61 с.; Бугера І. Звичаї та вірування на Лемківщині / І. Бугера. – Львів : Бібліотека Лемківщини, 1939. – 38 с.

чисткою з метою швидкої їх асиміляції, призвели до повного занепаду традиційного лемківського фольклору. Музичний фольклор північної (польської) Лемківщини записували тепер лише від переселенців з цієї території.

Після Другої світової війни виходили переважно популярні та науково-популярні збірники лемківських народних пісень⁸.

Володимир Гошовський не ставив собі за мету окреме спеціальне вивчення Лемківщини та її музичного фольклору. Однак у багатьох своїх наукових працях він використовував як публікації своїх попередників, так і власні записи лемківських народних пісень.

⁸ Серед них найважливіші: Народні пісні подкарпатских русинов. Ч. I. / зобрали : Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський – Народна бібліотека, ч. 27. Видання Подкарпатского общества наук. – Унгвар, 1944. – 112 с.: нот.; Лазорик Ф. Співаночки мої. Збірник народних пісень Пряшівського краю. – Пряшів, 1956; Костюк Ю. Українські народні пісні Пряшівського краю. Кн. I. – Братіслава, 1958; Цимбора Ю. Українські народні пісні Східної Словаччини. Кн. II. – Пряшів, 1963; Дулеба А. Українські народні пісні Східної Словаччини. Кн. III. – Пряшів, 1977. У Руському Керестурі (Югославія) 1953 року вийшов збірник “Наша пісня” члена Союзу фольклористів Югославії Онуфрія Тимка (1908–1989), в якому вміщено 310 пісень різних жанрів і опис народних танців. Свої записи автор збірника зробив від русинів, переселених на початку 40-х років XVIII століття із Пряшівщини та північної Лемківщини до Югославії. Лемківські народні пісні різних жанрів записував і друкував у тижневику “Наше Слово” (Варшава) Ярослав Полянський (1930–1994), композитор і диригент, член Спілки польських композиторів. Записав понад 3000 пісень, з яких опублікував близько 800. В УРСР, куди було депортовано основну частину населення північної (галицької) Лемківщини, перший популярний збірник лемківських народних пісень “Лемківські співанки” вийшов з великими труднощами аж 1967 року у видавництві “Музична Україна”. У збірнику вміщено 163 пісні. Їх зібрав і упорядкував відомий на Лемківщині церковний і громадський діяч Михайло Соболевський (1886–1969), який з 1919 по 1945 рік був священником у селі Устя Руське Горлицького повіту, а після депортації проживав у Львові. У 1972 році в цьому ж видавництві опубліковано “Українські народні пісні з Лемківщини”. Упорядник збірника лікар Орест Гижка (1913–1990). Збірник містить 300 пісень. Половину з них він записав у селі Висова, декілька у селах Розділля, Устя Руське, Рихвальд Горлицького повіту, усі інші – після депортації в Україну від переселенців із сіл Богуша, Криниця, Мохначка Нижня, Солотвини, Тилич повіту Новий Сонч та із сіл Волиця, Дошно, Репедь повіту Сянік. “Музична Україна” 1976 року видала ще один маленький збірничок лемківських народних пісень “Стелися барвінку”. У ньому вміщено 96 пісень, які записала з голосу своєї матері народна артистка УРСР, професор Львівської консерваторії Марія Байко. Видавництво “Наукова думка” 1982 року видало “Весільні пісні” у двох книгах. У другій книзі вміщено кілька десятків лемківських весільних обрядових пісень (71 пісня), записаних Ярославом Бодаком у місті Бориславі від лемків, переселенців з колишнього Горлицького повіту Краківського воєводства Польщі. Упорядники М. Шубравська та Н. Бучель вмістили їх у відповідних розділах весільної драми. 1968 року у Москві вийшов збірник В. Гошовського “Украинские песни Закарпатья” [6], в якому вміщені лемківські народні пісні, записані автором від лемків Закарпаття у місцях їх компактного проживання. Останнім збірником, що вийшов 1991 року у видавництві “Музична Україна” масовим тиражем, був маленький збірничок “Будь здорова, землице. Українські народні пісні про еміграцію”. У ньому упорядниця С. Й. Грица вмістила 110 зразків пісень про еміграцію, записаних у різних районах Західної України та Східної Словаччини упродовж останніх 100 років. Тут подані також пісні з північної Лемківщини у записях О. Роздольського – С. Людкевича, Ф. Колесси, Соболевського, О. Гижі та власні записи С. Грици, зроблені нею у 1970-х роках у Тернопільській області від лемків-переселенців. Записував, обробляв і друкував лемківські народні пісні композитор і диригент Іван Майчик (1927–2008) родом із села Одрехова Сяніцького повіту. Тексти лемківських народних пісень записували і публікували М. Дзіндзьо, В. Хомик та ін. Окрім збірників, в Україні у видавництві “Музична Україна” було опубліковано декілька збірок обробок лемківських народних пісень. Серед них: 1) “Лемківське весілля” для мішаного, чоловічого й жіночого хорів у супроводі смичкового квартету або фортепіано з кількома інструментальними номерами гудаків (сільських музик) Миколи Колесси, де композитор використав пісні зі збірника свого батька, Філарета Колесси, “Народні пісні з галицької Лемківщини”. – Київ, 1968 (твір написаний у 1937 році); 2) “Співаночки мої” – 50 хорових обробок лемківських народних пісень різних авторів (С. Людкевича,

Серед опублікованих в Україні та за її межами збірників українських народних пісень, єдиним і поки що неперевершеним науковим збірником другої половини минулого століття є виданий у Москві 1968 року збірник В. Гошовського “Украинские песни Закарпатья” [6]. Серед 262 пісень збірника вміщені й лемківські, записані автором у місцях проживання лемків у Велико-Березнянському й Перечинському і частково в інших – Свалявському, Іршавському, Мукачівському та Ужгородському районах Закарпаття. Автор не вважав їх окремим музичним діалектом, як це робив свого часу Ф. Колесса, а розглядав їх у межах визначених ним ужансько-тур’янському, ужгородському і латорицькому музичних діалектах.

Музичний фольклор Лемківщини стає об’єктом дослідження Володимира Гошовського також у праці “У истоков народной музыки славян” [7]. У перших трьох нарисах автор використав лемківські народні пісні.

Надзвичайно оригінальним і своєрідним є перший нарис “По следам одной свадебной песни славян” [7, с. 50–80], в якому досліджено тільки один тип весільної пісні, поширений серед українців західних областей України, Польщі, Чехословаччини і Югославії, серед словаків, моравів і хорватів, а також – як асимілят – в угорців.

На початку дослідження автор повідомив про те, що однією із визначальних рис українського весільного обряду є виконання своєрідних пісень, відомих під назвою “ладкання”, коротко охарактеризував їх, вказуючи, що без ладкання не може бути українського традиційного народного весілля. Воно перетворюється у звичайне родинне свято зі співом весільних і застільних пісень, а окремі епізоди обряду втрачають свій первісний сенс і стають іграми для розваги гостей.

Наводячи нотні приклади західноукраїнського весільного ладкання, автор показав їх відмінність від досліджуваного ним типу весільної пісні та причини зацікавлення його поширенням серед згаданих вище народів.

Як виявилось, вивчаючи збірники західнослов’янських народних пісень з іншою метою В. Гошовський виявив у збірнику Ф. Сушіла [26] серед моравських весільних пісень мелодичний варіант досліджуваного ним типу весільної пісні. Порівняння цих наспівів показало не тільки спільність структури, форми, ритму й мелодії, але й повну мелодичну тотожність третьої фрази варіантів. Вражаючим було й те, що записи зроблені у різний час, приблизно через 150 років після першого запису Ф. Сушіла і в дуже віддалених один від одного населених пунктах та у фольклорі різних народів. Це і змусило автора вдатися до пошуків варіантів цього типу весільної пісні.

Дослідження йшло одночасно двома напрямками: збирання варіантів на території фольклорної бази і встановлення ареалів їх поширення й пошуки мелодичних варіантів у всіх доступних йому збірниках пісень. У результаті такої

Ф. Колесси, М. Колесси, С. Козака, Є. Юцевича, В. Таловирі, В. Флиса, І. Майчика, А. Кос-Анатольського, М. Гайворонського, Я. Полянського, Я. Ярославенка та ін.) / упорядник Іван Майчик. – К., 1968; 3) “Лемківські народні пісні”. Обробка для голосу в супроводі фортепіано Б. Дрималика / упорядник Іван Майчик. – Київ, 1970. “Лемківське весілля” (“порядку бортянського”, як зазначено авторами, без нот) І. Мадзіка та В. Максимовича видала “Наша Загорода” у Криниці (Польща, 2002). Найновішою публікацією є магістерська праця польського етномузиколога і співачки лемківського походження Богуміли Тарасевич “Лемківське весілля – обряд і музика. Традиція і сучасність”, що вийшла друком 2009 року польською мовою стараннями Лемківського ансамблю пісні і танцю “Кичера” у Лігніці (Польща). Докладніше про історію записів та вивчення лемківських народних пісень і танців – у публікації Ярослава Бодака [2].

роботи В. Гошовському вдалося зібрати 78 варіантів, серед яких 49 українських, 7 словацьких, 7 чеських (моравських), 10 хорватських і 5 угорських.

Наступним завданням було виявити характерні особливості мелодичного типу весільної пісні, виділивши при цьому групи постійних і змінних складових елементів. Установивши їх, автор нарису вдався до розгляду національних різновидів весільної пісні та їх діалектних особливостей.

Провівши величезний обсяг роботи, В. Гошовський визначив, що всі національні варіанти весільної пісні представлені двома різновидами: 1) наспівами типу ладкання і 2) наспівами типу ліричних пісень. Наявність першого різновиду варіантів наспіву дало підстави вважати, що досліджувана пісня належить до типу весільного обрядового ладкання. Той факт, що спочатку пісня виконувала функцію ладкання, має, на його думку, суттєве значення для визначення її генези. Він вказав не лише на архаїчність наспіву речитативного типу, але й на зв'язок пісні зі східнослов'янським весільним обрядом. А значить і плем'я, що у далекому минулому створило цей тип наспіву, можна зачислити до східних слов'ян.

Далі автор нарису задався запитанням, як утворився неречитативний тип наспіву, який він назвав типом ліричних пісень? І виклав таку альтернативу:

1. Неречитативний тип наспіву міг здавна існувати поряд із речитативним і служити для певних сцен весільного ритуалу.

2. Вірогідніше, що неречитативний наспів був результатом асиміляції не лише пісні типу ладкання, але й частини етнографічної групи населення (носія цього типу) в етнічно спорідненому середовищі внаслідок змішаних шлюбів.

Проаналізувавши встановлені ним елементи архетипу пісні й залучивши дані мелогеографії, дійшов висновку, що цей тип весільної пісні належить винятково одній етнографічній групі (за сьогоденішньою термінологією – субетносу) українців, а саме – лемкам.

Хто ж такі лемки і як вони з'явилися у Західних Карпатах? На сьогоднішній день існують три теорії походження русинів-лемків – субетносу українців, що разом з бойками і гуцулами належать до карпатської частини українського населення.

Однією з найпоширеніших, що визнає більшість українських учених, є теорія про заселення гірських теренів Карпат вихідцями з Київської Русі. Про це свідчать численні руські назви місцевостей, які сягають околиць Кракова. Після занепаду Київської Русі руські племена поступово витіснили польські колоністи із низин щораз далі в гори, так що пізніше русини залишилися лише там.

У середині XIV століття Польща захопила північну частину Західних Карпат, а Угорщина – південну. Повсюдно було запроваджено панщину, яку руське право не нормувало. Оскільки Польща не мала власних правових норм, їх було запозичено у румунів (волохів). Цей факт окремі польські дослідники трактують як “Волоську колонізацію Західних Карпат”, за якою русини і волохи колонізували Західні Карпати у XVI–XVII столітті, де нібито проживали винятково поляки [15, с. 13].

На цій підставі польські вчені обстоюють свою теорію про волоське походження лемків. Відповідно до неї лемки є нащадками волохів, які прибули у Карпати в часи середньовіччя. Там, на думку польських дослідників, уже від XIII століття існували польські поселення, на які нашарувалися поселення волоських мігрантів (румунських, албанських, сербських, болгарських), що прибували з Балкан і просувалися далі на північ уздовж схилів Карпат. Спочатку вони були пастухами-кочівниками, а потім переходили на осілий спосіб життя і у XV–XVI століттях

заснували села на волоському праві. До них нібито долучалися племена руські, які кількісно переважали волоські, вони ж і нав'язали їм свою мову та релігію. Ця штучна теорія про волоське походження лемків має найімовірніше політично-ідеологічний характер і покликана заперечити автохтонність русинів-лемків на теренах Польщі.

Відмінну від двох попередніх позицію займають українські вчені, які рішуче заперечують висунуту польськими науковцями теорію про волоську колонізацію, а етногенезу лемків пов'язують з “білими хорватами”. Вони доводять, що між VI і VII століттями у Західних Карпатах перебувало східнослов'янське плем'я білих хорватів, яке утворило сильну державу Білу Хорватію або Велику Хорватію, що входила до складу великої держави антів.

Зокрема, В. Гошовський хоч і не ставив собі за мету підтримати чи заперечити котрусь із вищенаведених теорій, своїм блискучим дослідженням незалежно від істориків, по суті, підтвердив останню (“білохорватську”) теорію походження русинів-лемків, вважаючи, що їхніми предками були білохорвати – загадкове плем'я стародавніх слов'ян, яке згадується у різних історичних документах і літописах слов'ян, Візантії, Західної Європи і народів Сходу. На підставі висновків у працях дослідників В. Гошовський пише, що “Білохорватія була складовою частиною великої держави Антів і займала територію від Бугу до верхів'я Дністра на сході, і до Судет і Ельби на заході” [8, с. 79].

Пізніше вона розпалась і “частина хорватських племен з невідомих нам історичних причин рушила зі своєї прабатьківщини на південь і заселила Паннонію і Балкани, інша, напевно, через перевали Західних Карпат перейшла в Моравію і заселила її східне пограниччя, а решта залишилися жити у гірських районах своєї прабатьківщини, у Бескидах. Останні дві групи білохорватів з плином часу асимілювались українцями і чехами” [8, с. 79].

Далі він зазначив, що “...білохорвати не були однорідним за своїм етнічним складом народом, а досліджуваний ним тип весільної пісні належав, напевно, одному зі слов'янських племен цього об'єднання. Його прабатьківщиною могла бути та частина Східних Карпат, де було виявлено вогнище весільної пісні, тобто етнографічна територія Лемківщини, яка, як вказують історичні дослідження, входила до складу передбачуваної слов'янської держави Білої Хорватії” [7, с. 79–80].

Яке ж місце досліджуваного В. Гошовським типу весільної пісні і чи може його наявність та відповідна роль у весільному обряді лемків підтвердити положення про те, що лемки – нащадки білих хорватів? Цьому присвячена стаття автора цих рядків “Русини-лемки – нащадки білих хорватів. Етномузикологічне підтвердження гіпотези” [1, с. 518–526]. Матеріалом для статті послужив авторський запис “Лемківського весілля на Горличчині” [2, с. 55–144].

Як виявилось у результаті аналізу весільних обрядових пісень “Лемківського весілля на Горличчині”, досліджуваний В. Гошовським тип весільної пісні є одним із типів ладкання цього весілля, причому він витіснив на другий план усі інші типи, посівши у лемківському весільному обряді центральне місце. І це стосується не лише цього конкретного запису весілля, але й інших відомих на сьогоднішній день записів лемківських весіль, зроблених у XIX та XX століттях [5; 10; 16; 21; 22].

Це не тільки підтверджує висновки В. Гошовського про належність цього типу весільної пісні русинам-лемкам, але й доводить, що русини-лемки є нащадками

східнослов'янського племені білих хорватів, тобто автохтонами Карпат. Це повністю спростовує надуману польську теорію про волоське походження русинів-лемків.

Праця В. Гошовського “По следам одной свадебной песни славян” [8, с. 50–80] та підтвердження її висновків наявністю досліджуваного ним типу весільної пісні у конкретних записах традиційних лемківських весіль має важливе значення, особливо у наші дні, коли окремі, шовіністично налаштовані польські “вчені” намагаються всупереч історичній правді заперечувати споконвічне проживання русинів-лемків на території Західних Карпат (у теперішній Польщі) та їх належність до українського народу.

Список використаної літератури

1. Бодак Я. Русини-лемки – нащадки білих хорватів. Етномузикологічне підтвердження гіпотези / Я. Бодак // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті. Третя міжнародна науково-практична конференція : зб. матеріалів. – Львів : Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою, 2010. – С. 518–526. : нот.

2. Бодак Я. Лемківщина моя мила... Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини / Я. Бодак. – К. : Український рейтинг, 2011. – 372 с.: нот.

3. Бодак Я. Роль весілля у збереженні лемківської народної культури. Актуальні напрями дослідження Лемківщини: історія, постаті, говір / Я. Бодак. – Львів, 2008. – С. 198–208.

4. Бодак Я. Типи весільних ладкань Горличчини / Я. Бодак // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1993. – С. 46–53. : нот.

5. Бугера І. Весілля на Лемківщині / І. Бугера. – Львів : Бібліотека Лемківщини, 1936. – 61 с.

6. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / В. Гошовский. – Москва, 1968. – 477 с.: нот.

7. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття / В. Гошовський [пер. з рос. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник]. – Львів, 2003. – 446 с.: нот.

8. Гошовский В. У истоков народной музыки славян / В. Гошовский. – Москва, 1971. – 304 с. : нот.

9. Гошовський В. Роль мелогеографии в ареально-комплексном исследовании Карпат / В. Гошовский // Карпатский сборник. – М., 1976. – С. 123–128.

10. Качор Д. Лемковський спиванник / Д. Качор. – Львів, 1921. – Вип. 1, 2.

11. Колесса Ф. Народні пісні з галицької Лемківщини / Ф. Колесса // Етнографічний збірник НТШ. Т. 39–40. – Львів, 1929.

12. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті / Ф. Колесса // Ф. Колесса. Музикознавчі праці / [підгот. до друку С. Грица]. – К., 1970. – С. 368–397. : нот.

13. Красовський І. Лемки. Історико-етнографічна довідка / І. Красовський // Український календар. – 1968. – С. 284–291.

14. Красовський І. Хто ми лемки... / І. Красовський, Д. Солинко. – Львів, 1991. – 45 с.: іл. – (Бібліотека Лемківщини 1)

15. Красовський І. Лемки у світлі давньої і сучасної історії – їх національна приналежність / І. Красовський // Актуальні напрями дослідження Лемківщини : історія, постаті, говір. – Львів, 2008. – С. 11–15.

16. *Мадзік І.* Лемківське весілля / І. Мадзік, В. Максимович. – Криниця (Польща) : Наша Загорода, 2002. – 205 с.
17. *Майкович В.* Українське весілля на Лемківщині в округах Щавне, Команча і Воля Мигова / В. Майкович // Лемківський календар, 1967. – Торонто : Видання Організації Оборони Лемківщини, 1967. – С. 82–94. : іл.
18. *Нидерле Л.* Быт и культура древних славян / Л. Нидерле. – Прага, 1924.
19. *Семенюк С.* Лемківщина як етнічний феномен України-Русі / С. Семенюк // Актуальні напрями дослідження Лемківщини : історія, постаті, говір. – Львів, 2008. – С. 15–33.
20. *Торонський О.* Русини-Лемки / О. Торонський // Зоря Галицкая. – Львов, 1860. – С. 389–428.
21. *Торонський О.* Весільні пісні (весільні співанки) / О. Торонський // Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч. III, отд. 2. – М., 1878. – С. 366–398.
22. *Хиляк В.* Свадебные обычаи у Лемковъ / В. Хиляк // Литературный сборникъ, издаваемый Галицко-Русскою Матицею. – Львовъ, 1871. – С. 4–29.
23. *Mroczek J.* Pieśni weselne Łemków po północnej stronie Karpat // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – 1970. – Т. 11. – S. 15–30.: нот.
24. *Reinfuss R.* Łemkowie jako grupa etnograficzna / R. Reinfuss. – Sanok, 1995.
25. *Reinfuss R.* Śladami Łemków / R. Reinfuss. – Warszawa : Wydawnictwo PTTK “Kraj”, 1990. – 150 s. : il.
26. *Sušil Fr.* Moravské narodní písně / Fr. Sušil. – Brno, 1860.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2013

Прийнята до друку 15.05.2013

LEMKIVSHCHYNA REGION IN SCIENTIFIC RESEARCHES OF VOLODYMYR HOSHOVSKY

Yaroslav Bodak

*Department music theory,
V. Barvinsky Drohobych State Musical College
str. Musychna, 3, Drohobych, Ukraine, 82100
tel.: (3244)2-17-97, e-mail: jabodak@i.ua*

The article reviews the scientific heritage of V. Hoshovsky concerning certain aspects of the study folk music of Lemkivshchyna region. Discussed the issue origin of Lemko, highlights the most comprehensive review of the literature.

Key words: Lemkivshchyna, lemky, Volodymyr Hoshovsky, folk song, musical dialect, song genre.

ЛЭМКОВЩИНА В КРУГУ НАУЧНЫХ ИНТЕРЕСОВ ВЛАДИМИРА ГОШОВСКОГО

Ярослав БОДАК

*Музыкально-теоретический отдел,
Дрогобицкое государственное музыкальное училище имени Васыля Барвинского,
ул. Музычна, 3, Дрогобыч, Украина, 82100
тел.: (3244)2-17-97, e-mail: jabodak@i.ua*

Рассмотрено научное наследие В. Гошовского, что касается отдельных аспектов исследования лэмковской народной музыкальной культуры. Дискутируется вопрос происхождения лемков, освещен наиболее полный обзор литературы.

Ключевые слова: Лэмковщина, лэмки, Владимир Гошовский, народная песня, музыкальный диалект, песенный жанр.

УДК: 78.03(477)(092) В. Гошовський

ПИТАННЯ МУЗИЧНИХ ДІАЛЕКТІВ 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 музичних діалектів. Музично-діалектологічний метод вчений поступово напрацьовував з 1955 року, опираючись на теоретичні засади Філарета Колесси, Бели Бартока та інших дослідників народної музики. Базою для дослідження музичних діалектів послужила народно-пісенна творчість українців Закарпаття.

Ключові слова: фольклористика, Закарпаття, народна пісня, музичний діалект, тривірневий аналіз народної пісні, пісенний жанр, пісенний тип.

Музична діалектологія, як і інші дисципліни такі, як фоноархівознавство, історіографія музичного фольклору, історико-порівняльне етномузикознавство, музичне слов'язознавство, типологія, структурна лінгвістика, етнопсихологія, експериментальне етномузикознавство зайняла чільне місце у фольклористиці. Засновником музичної діалектології в Україні, за словами В. Гошовського, був видатний український фольклорист Філарет Колесса [4, с. 70]. Ще у 1920-х роках Ф. Колесса звернув увагу на наявність українських музичних діалектів, “що витворилися на українській території та здебільшого покриваються з діалектами мови” [8]. Попри те, що В. Гошовський вважав першим у цьому напрямку наукових досліджень Ф. Колессу, треба зауважити, що цього питання торкнувся значно раніше (1906) С. Людкевич у передмові до першого тому “Галицько-руські народні мелодії”. Він не використовував словосполучення “музичний діалект”, проте писав: “Східна Галичина, як західна окраїна українсько-руських земель, під оглядом географічним і племінним доволі різномірна, ще й до того окружена з заходу і полудня чужими і дуже різними племінними елементами, творила і творить пригідний ґрунт для перехрещування різних осередкових і зовнішніх впливів і тому на своїм порівняно невеликім просторі виказує (подібно, як у мові) не тільки в подрібних прикметах, але й в основі мелодій значні етнографічні різниці – мабуть далеко більші, ніж російська Україна” [9, с. 194]. Одна із причин, чому В. Гошовський не згадав С. Людкевича у цьому контексті, могла критися у недоступності до цієї праці. Не згадав учений і Б. Бартока, Я. Стеншевського та Я. Ягамаша, проте вже у наступній,

значно розширеній “Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті” посилається на праці згаданих фольклористів.

Музично-діалектологічний метод поступово напрацьовував В. Гошовський з 1955 року. По суті, він застосовував його на початку своєї фольклористичної діяльності, базуючись на теоретичних засадах спочатку Ф. Колесси, а згодом Б. Бартока та інших дослідників народної музики. Багато у цьому напрямі досліджень допоміг йому Й. Дзензелівський – визначний український мовознавець, фахівець з історії української мови, української та слов’янської діалектології, лексикології, лексикографії та лінгвогеографії. В. Гошовський розпочав досліджувати музичні діалекти Закарпаття у польових умовах і за багато років такої практичної діяльності здобув глибокі знання у теоретико-методологічному плані, а також у практичному, записавши достатню кількість пісенного матеріалу. Для В. Гошовського було важливим показати конкретні відмінності музичних діалектів на окресленій території, з’ясувати, що являють собою власне місцеві особливості, за якими напрямками слід вивчати діалектні варіанти, яку методику використовувати.

У першій фаховій публікації “До питання про музичні діалекти Закарпаття” В. Гошовський виклав основи застосованого ним діалектологічного методу. Матеріалом для виявлення діалектних відмінностей послужила коломийка, інші жанри не бралися до уваги. Для того, щоб музична діалектологія постала як наукова дисципліна, на думку вченого, необхідно: “1) мати достатню кількість пісенного матеріалу з усіх районів, 2) розробити систематизацію матеріалу і 3) знайти закономірності музичного мислення і музичної мови народу” [4, с. 71].

Вирішити ці проблеми В. Гошовський запропонував у такий спосіб: 1) існуючий фонд закарпатських народних пісень доповнити власними записами з усіх районів області, 2) матеріал систематизувати за територіальними ознаками та за тематикою. На жаль вчений не вказав, який це “існуючий фонд”, очевидно малося на увазі “Народні пісні з південного Підкарпаття” Ф. Колесси (Ужгород, 1923), “Руськи народні пісні з Подкарпатской Руси” Ф. Колесси (Прага, 1923), “Народні пісні подкарпатских русинов” Д. Задора, Ю. Костьо, П. Милославського (Ужгород, 1944), проте назвав кількість пісень – “біля 1000” [4, с. 71], що послужили матеріалом для дослідження.

Порівнюючи записи пісень, В. Гошовський виявив дві основні групи музичних діалектів на Закарпатті: 1) група “А” – північно-гірські діалекти, 2) група “Б” – південно-передгірські. Важливо наголосити, що вчений окреслив діалекти, які згодом підтвердив в антології-монографії “Украинские песни Закарпатья”, серед них марамороський та ужанський. Суттєвою ознакою статті В. Гошовського “До питання про музичні діалекти Закарпаття” є заувага про східнославацькі впливи, цілком можливо, що вже тоді у нього зародилася ідея порівняльного дослідження українсько-славацьких взаємозв’язків у музичному фольклорі.

Вдруге ідею дослідження музичних діалектів В. Гошовський повторив у праці “Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті”, що була підготовлена як доповідь до наукової сесії Ужгородського державного університету у 1959 році. Учений значно розширив межі порушеної ним теми. По-перше, він опирався не тільки на праці Ф. Колесси, як це було у першій статті, а дав посилання на праці Б. Бартока, Я. Ягамеша, Я. Стеншевського.

По-друге, за аналогією до мови, “де музичний період пісні, в якому міститься квінтесенція музичної думки, розглядається як якийсь повідомлення, що здійснюється за допомогою одного (простого або складного) речення” [12, арк. 2], музичний

період можна піддати аналізу на трьох рівнях: синтаксичному, морфологічному та фонетичному.

По-третє, В. Гошовський наголосив на потребі використання відповідного питальника для запису пісень. Слово “питальник” учений вперше ввів у цій праці, що підтверджує надання йому важливого значення у процесі дослідження музичних діалектів. На думку вченого “в ньому, крім запитань, які придатні тільки для пісень одного жанру [...], повинні бути також мелодії найбільш поширених на зазначеній території пісень” [12, арк. 2].

По-четверте, вчений істотно розвинув деякі принципи діалектологічних досліджень, що зводилися до:

1) Систематизації пісень за типовими ознаками:

- а) пісні однієї ритмічної структури (напр. 5+5, 6+6, 4+4+6 тощо),
- б) пісні з однаковою мелодичною формою (напр. ААВА, АВВА),
- в) пісні одного жанру (обрядові – весільні, щедрівки, колядки), колискові, історичні.

2) Виявлення спільних рис або варіантності та фіксації відсутності того чи іншого музичного явища.

3) Картографуванні отриманих даних.

На відміну від попередньої статті, де матеріалом для дослідження В. Гошовському послужив виключно жанр коломийки, у цьому разі питання музичних діалектів учений розглянув на основі колядок (щедрівок). Маючи достатню кількість записаного музично-фольклорного матеріалу, вчений по суті опирався на власні записи, здійснені у 31 селі та записи ще з 11 сіл, що опубліковані у збірниках “Народні пісні з південного Підкарпаття” Ф. Колесси (Ужгород, 1923) та “Народні пісні подкарпатських русинів” Д. Задора, Ю. Костьо, П. Милославського (Ужгород, 1944). Таким чином у розпорядженні В. Гошовського було 49 мелодій із 42 населених пунктів 12 районів області. Піддавши мелодії скрупульозному аналізу на трьох рівнях, вчений виявив на Закарпатті три типи колядок:

1) Тип А – простий період з трьома фразами і ритмічною структурою 5+5+4.

2) Тип В – складний період з двома реченнями та шістьма фразами і ритмічною структурою 2(5+5+3).

3) Тип С – складний період типу В з розширеним другим реченням на одну фразу: 5+5+3//5+5+5+3.

Розглянута праця В. Гошовського у напрямі дослідження музичних діалектів показала, що колядки, які побутують на Закарпатті, при наявності багатьох спільних рис, мають значні діалектні відмінності. По суті, ідея В. Гошовського, стосовно вивчення музичних діалектів, сприяла створенню нових аналітичних методів.

Праця В. Гошовського “Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті” побачила світ лише у 1964 році, її текст увійшов окремим підрозділом до статті “Фольклор і кібернетика” [3, с. 75–78], а поодинокі аспекти В. Гошовський повторив і розширив у праці “Методи і перспективи сучасної музичної діалектології та мелогеографії”. У ній розглядаються методологічні принципи музичної діалектології та мелогеографії, можливість їхнього застосування на практиці.

В основу методу музично-діалектологічного аналізу вченим була покладена звичайна аксіома: куплетна форма народних пісень обумовлює лаконічність музичного виразу.

Другим, не менш важливим, питанням методології постала систематизація пісень для порівняльного аналізу за такими принципами: 1) пісні одного жанру; 2) пісні однієї метро-ритмічної структури; 3) пісні однієї мелодичної форми.

Застосування порівняльного методу для аналізу музично-синтаксичних, морфологічних та фонетичних явищ є третім принципом методології В. Гошовського. Завдяки цьому принципу можна виявити спільні риси, варіантність (“діалектність”) або відсутність того чи іншого явища, або риси в наспіві. Одержані таким способом дані, що характеризують діалектну відмінність пісень, картографуються за допомогою умовних знаків. Цей метод дав міцну та широку основу для мелогеографії, для складання музично-діалектологічних та музично-етнічних атласів. У цій статті, крім дослідження музичних діалектів, В. Гошовський торкнувся питання мелогеографії.

Зосередившись на вивченні музичних діалектів, В. Гошовський все ж таки пильно стежив за виданням збірників народної музики іншими дослідниками. Сформовані погляди на фольклористику вчений прискіпливо приміряв до різних видань і до кожного з них мав свої застереження. Так, у 1960 році вийшла у світ гостра, ґрунтовна і принципова рецензія В. Гошовського на збірку М. Кречка “Закарпатські народні пісні” [6, с. 128–131].

Авторська назва рецензії була дещо іншою, а саме “Недоліки однієї збірки”. Проте редактори перейменували її на “Збірник закарпатських народних пісень”, тим самим суттєво змінивши акцентуацію В. Гошовського. Критика рецензента стосувалася буквально всіх сторін збірки.

Особливо гостро В. Гошовський піддав критиці текст передмови, назвавши її поверхневою та суперечливою. В оригінальному варіанті рецензії вчений підкреслив, що збірка рясніє “антиісторичними твердженнями, ненауковою характеристикою пісень, плутаними та суперечливими висновками”. В. Гошовський звернув увагу на те, що М. Кречко, всупереч історичній правді, замовчував дорадянські видання, хоча використав із них майже шістьдесят відсотків пісень. Зовсім невдалою назвав В. Гошовський характеристику особливостей української народної музики, здійснену М. Кречком. Вчений зазначив, що “перелік різних музикознавчих термінів нічого не говорить читачу, але свідчить про малограмотність самого упорядника. Чи не краще і не доцільніше було скористатись характеристикою закарпатських пісень, яку дав академік Ф. Колесса”. Важко не погодитися з висновками В. Гошовського, читаючи такий аналітичний текст М. Кречка: “Поруч з мажоро-мінором у піснях дуже часто домінують міксолідійський, дорійський і фрігійський лади з типовим “українським” кадансовим закінченням. Багата мелодика, часта зміна оригінальних ритмів поряд з глибокопоетичним текстом надають українським народним пісням Радянського Закарпаття незабутньої привабливості і яскравого національного колориту” [6, с. 128]. Значну частину рецензії В. Гошовський присвятив аналізу текстів пісень, навівши чимало прикладів їхньої свавільної переробки М. Кречком.

Численні помилки та недоречності, на котрі звернув увагу В. Гошовський, можна звести до кількох положень:

- 1) відсутність змістовної передмови;
- 2) брак кваліфікованої характеристики народнопісенної творчості;
- 3) невдала спроба характеристики народної музики Закарпаття;
- 4) недосконала жанрова систематизація пісень;
- 5) намагання підігнати окремі слова й вирази до норм української літературної мови, що в багатьох випадках привели до перекручення змісту пісень;
- 6) редагування мелодій;
- 7) неповна паспортизація пісень;
- 8) відсутність обов’язкової фахової рецензії.

Невипадково ми звернули увагу на цю рецензію, адже піддаючи критиці збірку М. Кречка “Закарпатські народні пісні” В. Гошовський, по суті, задекларував свої погляди на подібний напрямок фольклористичної діяльності, виходячи, в першу чергу, із наукової доцільності.

Ще за рік до виходу в світ збірки М. Кречка, етномузиколог, виношуючи власну ідею видання збірки українських пісень Закарпаття, поділився своїми думками про цю проблему з головним редактором видавництва “Советский композитор” Сергієм Аксюком: “Перш ніж видавати збірку, мені б хотілося доповнити її піснями досі недосліджених районів, фотографіями, що характеризують географічне розташування окремих районів, їх етнографічні й антропологічні особливості. Передбачувану збірку можна було б забезпечити вступною статтею, коментарями до пісень, систематичними реєстрами з тематики, структури, ритмічних схем і особливостей ладів пісень” [11].

Для порівняння з цією рецензією варто взяти іншу рецензію В. Гошовського, що була написана на збірку К. Веттерла “Lidové písně a tance z Valašskokloboucka” [7]. Підкресливши важливі риси, “які характерні для кожного серйозного наукового видання” [7, с. 146], тобто, точність запису мелодії та тексту, докладну наукову паспортизацію матеріалу, історичну довідку, вчений відзначив, що все це зроблено на високому науковому рівні. Цінність збірки, на думку В. Гошовського, полягає у комплексному дослідженні музичної культури, що здійснено завдяки колективній праці фольклористів, істориків, хореографів та діалектологів на одній суцільній етнографічній території. Подібну ж концепцію В. Гошовський використав у своєму виданні “Українські пісні Закарпаття”.

Етномузиколог розвивав тему музичних діалектів і в подальших працях, таких як “Роль мелогеографії в ареально-комплексних дослідях Карпат”, “Социологический аспект музыкальной этнографии”. В. Гошовським була розроблена методика аналізу народної музики, що задовольняє основні вимоги діалектології як науки. Пісня, що ототожнюється з вокальним періодом, піддається:

1. Синтаксичному аналізу – мелодична форма, структура вірша, взаємовідношення частин на інтонаційному рівні.
2. Морфологічному аналізу – аналізу музичних фраз, їхньої ритміки мелодичного контуру, метра, стрибків і ходів у мелодії.
3. Фонетичному аналізу – ладових систем періоду, звукоряду, амбітуса, мелодичних фігурацій.

На думку вченого, необхідною умовою для збирання та фіксації музичних діалектів є створення відповідного спеціального питальника, в якому окрім запитань, що стосуються окремих пісенних жанрів, повинні бути тексти перших двох куплетів, їх зміст та наспіви, найбільш поширені в даному районі пісень. Як бачимо, структуру питальника вчений значно розширив, впровадивши декілька важливих пунктів, що відповідали його методологічним засадам.

Подібну методику В. Гошовський запровадив у систематизацію збірки-антології “Українські пісні Закарпаття”, що вийшла у 1968 році. Музичний діалект, як і мовний, створюється протягом століть у зв’язку з історичними, соціально-економічними, географічними умовами, а також в результаті взаємодій різних етнічних груп всередині народу і взаємовпливу двох сусідніх народів. Кожна діалектна особливість має свою власну межу – ізоглос. В. Гошовський багато років досліджував в польових умовах музичні діалекти Закарпаття і досягнув глибоких знань цього матеріалу.

Для нього було важливим показати конкретні відмінності музичних діалектів на окресленій території. Дослідник з'ясував, що являють собою власне місцеві особливості, за якими напрямками слід вивчати діалектні варіанти, яку методику використовувати.

Дослідження музичних діалектів В. Гошовським були пов'язані з компаративізмом. Вчений на початку вивчення музичних діалектів використовував порівняльний метод. В. Гошовський виходив із теорії, що нема єдиного фольклору українського чи малярського, чи якогось іншого, немає єдиної української мови, хіба що літературна.

Ще раз цю ідею В. Гошовський повторив у доповіді “К вопросу о некоторых чертах общности музыкального фольклора славян”, яку підготував для VIII Міжнародного конгресу антропологічних та етнографічних наук, що відбулася в Москві у 1963 році. На жаль, текст цієї доповіді отримав негативну рецензію, яку написала С. Грица, заключний абзац завершувався таким текстом: “Ввиду того, что работа не является оригинальным исследованием, а принципы анализов не соответствуют требованиям, предъявляемым советской фольклористике, Укр[аинский] респ[убликанский] Оргкомитет по подготовке VIII Междунар[одного] конгресса этнографов и антропологов УССР [...] не считает возможным рекомендовать доклад В. Л. Гошовского для оглашения на заседаниях конгресса” [10, с. 27–28].

В. Гошовський розробив абсолютно чітку систему методів дослідження музичних діалектів і формування на їх основі наукової дисципліни – музичної діалектології. Вчений був впевнений, що такі дослідження варто починати на малій території, яку він називав “фольклорною базою”. Для В. Гошовського “фольклорною базою” була зона Закарпаття і Карпат, а отже визначальні наукові експерименти проводилися саме в цьому регіоні, теоретичні та практичні питання музичної діалектології та мелогеографії апробувалися вченим на цих теренах. Етногенетичні дослідження Карпат, можливо й будь-якої іншої території, В. Гошовський ставив у пряму залежність від розвитку мелогеографії, яку він бачив самодостатньою, самостійною дисципліною. “Мелогеографія, – за визначенням В. Гошовського, – двоярусна емпірична дисципліна, метод якої на синхронічно-описовому рівні є індуктивним, а на пояснювальному (теоретичному) рівні – гіпотетико-дедуктивний. Завдячуючи такому підходу мелогеографія набирає характеру складної наукової системи, що може користуватися методами природних і точних наук” [1, с. 124]. У статті “Етногенетичні аспекти мелогеографії” В. Гошовський трактує мелогеографію, як “науку, яка досліджує аутентичний музичний фольклор під кутом зору територіального поширення цілісних об'єктів або їх елементів” [5, с. 318].

За В. Гошовським методика мелогеографічних досліджень охоплює питання:

- роботи в теренах – фіксація даних за спеціальним питальником, в якому зазначені пісенні типи, жанри, мелодії, поетичні тексти;
- класифікації музичного матеріалу – класифікація здійснюється за пісенними типами, спочатку в рамках відповідного жанру, а потім – незалежно від нього;
- аналіз музичного матеріалу здійснюється на трьох рівнях: музично-синтаксичному, морфологічному та фонологічному;
- картографування музичних явищ та елементів полягає у фіксації на окремих контурних картах даних музичного аналізу.

Об'єктом мелогеографії В. Гошовський вибрав традиційний обрядовий музичний фольклор (колядки, пісні на Маланку, гаївки, весільні ладкання, пісні-діалоги та пісні коломийкової структури), дослідження якого з позицій мелогеографії потребує

здійснити такі кроки: а) виявити ареал пісенних жанрів та типів і їх діалектних відмін, б) визначити музичні діалекти та межі їх поширення, в) скласти музично-діалектологічні, типологічні, жанрові та музично-етнічні карти.

Реалізувавши поставлені завдання, В. Гошовський дійшов такого висновку: а) серед обрядових пісень тільки колядки мають загальне поширення майже на всій території Карпат, б) інші обрядові і функціонально-регламентовані пісні, а також пісні коломийкової структури утворюють більші або менші замкнені ареали, які не співпадають ні з етнічними, ні з мовно-діалектними, ні етнографічними ареалами, в) конфігурації пісенних типів на карті здебільшого відповідають ареалам музичних діалектів, проте тільки частково збігаються з межами окремих мовних діалектів, г) територія поширення деяких пісенних типів обрядових пісень в Карпатах і за їх межами (наприклад, на Моравії та Балканах) вказує на шляхи міграції карпатського населення – носія відповідної моделі музичного мислення, д) особливої уваги заслуговують так звані “пусті місця” на жанрово-типологічній карті, які свідчать про відсутність серед гомогенного за мовними та етнографічними даними населення загальновідомих в інших місцях Карпат та України жанрів і типів.

Важливість такого типу дослідження не викликає жодних сумнівів, а навпаки спонукає до запозичення методологічних засад і їх широкого використання на іншій території України. Зрештою, це й здійснюється такими вченими як І. Клименко, Ю. Рибак, М. Скаженік, які провадять свої дослідження на Великому Поліссі.

Методика діалектологічного дослідження була впроваджена В. Гошовським у загальну концепцію збірки-антології “Українські пісні Закарпаття” [2], що послідовно втілювалася від запису народної музики (вибір регіону, села, інформантів, жанрів, їх музичних особливостей) до її систематизації. Безперечно, цю збірку можна назвати своєрідним підсумком експедиційної та наукової діяльності В. Гошовського за період 1955–1965 років. Шлях до цієї монографії був довгим і логічно пролягав через низку публікацій, пов’язаних з народною піснею Закарпаття: “До питання про музичні діалекти Закарпаття”, “Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті”, рецензію на збірку М. Кречка “Закарпатські народні пісні”. Непростим він був з огляду на вихід у світ цього видання, адже вченому довелося і тут відчути вплив тодішньої системи.

Торкнемося коротко передісторії видання. Видання збірника було здійснене у Москві, оскільки українське видавництво “Музична Україна” відмовило В. Гошовському в опублікуванні роботи, мотивуючи це заформалізованістю та складністю наукової концепції збірника. Крім того редактор видавництва вимагав адаптувати тексти народних пісень, які були подані вченим зі збереженням всіх мовно-діалектних особливостей, до норм літературної мови та вилучити всі покажчики. З цим В. Гошовський категорично не погодився, адже мав на це свій погляд, і цілковито його дотримувався.

Вчений звернувся до видавництва “Советский композитор” у Москві, де і був надрукований цей збірник у тому варіанті, який запропонував В. Гошовський. Були збережені всі покажчики, пісенні тексти надрукували мовою оригіналу та з паралельним перекладом російською мовою.

До збірника увійшли 262 пісні (відібрані з-понад тисячі власних записів) та фундаментальна вступна стаття, що розкриває досліджувану етнографічну територію із широким соціально-історичним тлом. У вступі В. Гошовський подав

різні тематичні рубрики, зокрема, сформулював поняття народної пісні та завдання етномузикології, розкрив функцію пісні у житті народу, дав розгорнутий огляд жанрів і типів пісень у музичному фольклорі Закарпаття, виклав теоретичні основи музичних діалектів та методику музично-діалектологічного аналізу, історію збирання та вивчення українських народних пісень Закарпаття.

Для збірника були відібрані лише ті традиційні селянські пісні, які є найтипівішими для даного досліджуваного села або музичного діалекту, відомі більшості корінних мешканців середнього і старшого поколінь.

В. Гошовський уперше в цьому збірнику опублікував пісні, що за своєю функцією і стилем репрезентують унікальні зразки народної музичної культури. Це так звані “копаньовські пісні” та “гоєканя”. “Копаньовські пісні” відомі тільки на південно-східному Закарпатті, в долинах річки Тересви і Терєблі. Цими піснями-діалогами перегукуються зазвичай дівчата, які співають їх у час відпочинку після копання картоплі на індивідуальних земельних ділянках. “Гоєканя” (“гуяканя” чи “гуяканє”) було вперше записано В. Гошовським у 1963–1964 роках, у селах недалеко від Ужозького перевалу.

Пісенний матеріал у збірнику систематизовано за музичними діалектами (музично-етнографічними або музично-стилістичними районами): I. Пісні Гуцульщини; II. Марамороські пісні; III. Пісні Східної Верховини; IV. Пісні Західної Верховини; V. Пісні Ужансько-Тур’янської долини; VI. Ужгородські пісні; VII. Пісні Латорицької долини; VIII. Пісні Боржавської долини. В окремий IX розділ винесено міграційні пісні, що є оригінальним пісенним жанром закарпатського фольклору.

Всередині кожного музичного діалекту В. Гошовський систематизував пісні за жанрами, визначеними функцією пісні, а в межах жанру – за пісенними типами, а далі – за змістом. Така систематизація дозволила розглядати пісню в її природному середовищі, у зв’язку з духовним життям народу і його мистецькими потребами.

Для того, щоб полегшити дослідження формальних особливостей музичного фольклору і швидко орієнтуватися в матеріалі збірника автором складені, крім алфавітного покажчика пісень, виконавців, населених пунктів тощо, спеціальні покажчики: а) жанрово-тематичний, б) пісенних форм, в) ритмічних структур віршів, г) ладових систем і звукорядів.

У піснях збережені усі лексичні та основні фонетичні особливості місцевих діалектів і говірок, а також наслідки впливів літературної мови. Майже всі пісні доповнені примітками та коментарями.

Як вже зазначалося, збірка В. Гошовського “Українські пісні Закарпаття” постала вершиною у його музично-діалектологічних дослідженнях, поступове сходження на яку професійно та системно обґрунтовувалося низкою публікацій і в результаті завершено виданням пісень у відповідності до музичних діалектів. Ця збірка – результат довготривалої експедиційної діяльності вченого в межах конкретно визначеної території. Збірка “Українські пісні Закарпаття” – це наслідок виважених теоретичних та методологічних засад. Зрештою “Українські пісні Закарпаття” В. Гошовського, це не просто збірка, це видання, що за своїм обсягом матеріалу (польовими записами досліджуваної етнографічної території, соціально-історичним тлом), науковим опрацюванням (систематизацією, термінологічними нововведеннями, методикою музично-діалектологічного аналізу, примітками, коментарями, аналітичними покажчиками) визріла у серйозне монографічне дослідження.

Необхідно визнати, що антологія-монографія В. Гошовського “Українські пісні Закарпаття” постала феноменальним явищем в історії не тільки українського етномузикознавства, але й європейського.

Отже, музично-діалектологічний метод В. Гошовського, який він почав застосовувати з 1955 році на музичній культурі окремого регіону, а саме Закарпатті, успішно реалізувався в низці публікацій і довершився в антології-монографії “Українські пісні Закарпаття”. На основі багатого фольклорного матеріалу Закарпаття В. Гошовський засвідчив відмінності в тутешніх музичних діалектах, з’ясував власне місцеві особливості, визначив напрями, за якими слід вивчати діалектні варіанти і на основі якої методики це можна здійснювати найбільш ефективно. Вчений наголосив на потребі використання для запису пісень ретельно складених питальників і розвинув деякі принципи діалектологічних досліджень, що зводяться до:

1) систематизації пісень за типовими ознаками:

- а) пісні однієї ритмічної структури,
- б) пісні з однаковою мелодичною формою,
- в) пісні одного жанру;

2) виявленні спільних рис або варіантності та фіксації відсутності того чи іншого музичного явища;

3) картографуванні отриманих даних.

На нашу думку, важливість діалектологічного методу В. Гошовського полягала в застосуванні його для порівняльного аналізу на музично-синтаксичному (мелодична форма, структура вірша, взаємовідношення частин на інтонаційному рівні), морфологічному (аналіз музичних фраз, ритміки мелодичного контуру, метра, стрибків і ходів у мелодії) та фонетичному (ладові системи періоду, звукоряд, амбітус, мелодичні фігурації) рівнях. Цей метод дав міцну й широку основу для мелогеографії, складання музично-діалектологічних та музично-етнічних атласів.

Список використаної літератури

1. *Гошовский В.* Семиотика в помощь фольклористике / В. Гошовский // Советская музыка. – 1966. – № 11. – С. 100–106.
2. *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья / В. Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 478 с.
3. *Гошовский В.* Фольклор и кибернетика / В. Гошовский // Советская музыка. – 1964. – № 11. – С. 74–83; № 12. – С. 83–89.
4. *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.
5. *Гошовський В.* Етногенетичні аспекти мелогеографії / Володимир Гошовський // Матеріали наукової конференції, присвячені пам’яті Івана Панькевича, 23–24 жовт. 1992 р. [Редкол. П. Федака (голова), Б. Галас, М. Мушинка та ін.]. – Ужгород, 1992. – С. 318–320.
6. *Гошовський В.* Збірник Закарпатських народних пісень / В. Гошовський, Ю. Качій // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 4. – С. 128–131. – Рец. на зб.: Закарпатські народні пісні / упоряд. М. Кречко. – Ужгород, 1959. – 188 с.

7. Гошовський В. Чеські народні пісні та танці / В. Гошовський // Народна творчість та етнографія. – 1961. – № 4. – С. 146–147. – Рец. на кн.: Lidové písně a tance z Valašskokloboucka / Uspoř. a zprac. K. Vetterl. – Praha, 1958. – Č. I. – 367 s.; 1960. – Č. II. – 506 s.

8. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса ; [редкол. : Л. В. Ревуцький (голова), М. М. Гордійчук та ін.]. – К. : Наук. думка, 1970. – 592 с.

9. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / С. Людкевич ; упорядкув., вступ. ст., пер. та прим. З. Штундер. – К. : Музична Україна, 1973. – 319 с.

10. Мушинка М. Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене / Микола Мушинка // Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996) : зб. ст. та матеріалів / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника ; упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 19–49.

11. Приватний архів Володимира Гошовського. Гошовський. Лист до С. Аксюка від 13 вересня 1958 р. – 1 арк.

12. Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. Р11. Опис 1. Справа 16, 5 арк. Гошовський В. Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.2013

Прийнята до друку 21.05.2013

QUESTION OF MUSICAL DIALECTS IN SCIENTIFIC HERITAGE OF VOLODYMYR HOSHOVSKY

Volodymyr PASICHNYK

Institute of research of library artistic resources

Lviv Stephanyk Scientific Library, National Academy of Sciences of Ukraine

str. Bibliotechna, 2, Lviv, Ukraine, 79602

tel.: (+38032) 261 55 12, e-mail: pasichnyk_v@i.ua

The article reviews the scientific heritage of V. Hoshovsky, in particular his research in the field of musical dialects. Musical dialectological scientific method he gradually studied since 1955, based on theoretical principles Filaret Kolessa, Bela Bartok and other researchers of folk music. The basis for the study of musical dialects were ukrainian folk-songs in Zakarpattya region.

Key words: folklore, Zakarpattya, folk song, musical dialect, three level analysis of folk song, the song genre, song type.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИАЛЕКТОВ В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ ВЛАДИМИРА ГОШОВСКОГО

Владимир ПАСИЧНЫК

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

Рассмотрено научное наследие В. Гошовского, в частности, его исследования в области музыкальных диалектов. Музыкально-диалектологический метод ученый постепенно нарабатывал с 1955 года, опираясь на теоретические основы Филарета Колессы, Белы Бартока и других исследователей народной музыки. Базой для исследования музыкальных диалектов послужило народно-песенное творчество украинского Закарпатья.

Ключевые слова: фольклористика, Закарпатье, народная песня, музыкальный диалект, трехуровневый анализ народной песни, песенный жанр, песенный тип.

УДК: УДК 784:651.843(477)

ФОНОГРАМАРХІВ КАБІНЕТУ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК

Ірина ДОВГАЛЮК

*Кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1/345, Львів, Україна, 79602
тел.: (+38032) 239 47 20, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com*

Заснування архіву фонографічних валиків Климент Квітка вважав одним із важніших напрямів роботи Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук. І хоча вперше питання про необхідність відкриття фоноархіву К. Квітка порушив 1923 року, реалізувати задумане дослідникові вдалося хіба 1928 року. Орієнтуючись загалом на роботу подібних європейських установ – Віденського, Берлінського та Паризького фонограмархівів, К. Квітці вдалося не тільки закласти архів фонографічних валиків, але й започаткувати в Україні новий, фундаментальний період в історії звукового архівування народної музики.

Ключові слова: Кабінет музичної етнографії ВУАН, Климент Квітка, Володимир Харків, фонограмархів, фонографування народної музики.

20 липня 1920 року на “посаду співробітника У[країнської] Академії Наук з спеціальним дорученням до студіювання нар[одно]ї музики” [6, с. 325] був обраний Климент Квітка. “Зложене на нього доручення полягало власне в збиранні і систематизації творів народньої музики” [7, арк. 32]. Тож учений активно взявся до налагодження музично–етнографічної роботи і вже 1 вересня 1921 року “Іст[орично]-Філол[огічний] Відділ У[країнської] Академії постановив заложити згідно з проектом Квітки Кабінет Музичної Етнографії з широкою програмою діяльності, що обіймала не тільки український нарід, але й етнічні меншості УРСР” [7, арк. 32]. Та “зазначена постанова Відділу з 1921 року мала тільки принципіальний характер. Фактичне відкриття Кабінету було відкладене до того часу, коли зміцніє матеріальний стан Кабінету” [7, арк. 33]. Однак уже в жовтні 1922 року “Відділ постановив відчинити Кабінет, хоча засобів на це і не було” [7, арк. 33].

Про діяльність та основні напрями роботи Кабінету музичної етнографії, а відтак працю його засновника та керманіча К. Квітки, написано як спеціальні дослідження, так і окремі розвідки. Насамперед, це монографії Асі Сторожук “Климент Квітка (людина–педагог–вчений)” [32], Оксани Юзефчик “Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української фольклористики кінця ХІХ–першої третини ХХ ст.” [39], низка статей цієї ж авторки [38; 40; 41]. Важливу інформацію про роботу Кабінету можна почерпнути і зі статей самого К. Квітки,

зокрема таких праць як “Кабінет Музичної Етнографії Всеукраїнської Академії Наук. Його здобутки і завдання”, “7 років музичної етнографії”, “Музична етнографія на Заході”, “Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы” [11–14]. Певні відомості з історії установи містяться у розділах “Хроніка” тодішніх часописів, зокрема, “Україна”, “Етнографічного вісника УАН”, “Первісного громадянства”, “Записках історично-філологічного відділу ВУАН”. Та найбільш інформативними є, звісно, джерельні матеріали, як рукописні, так і фонографічні, які зберігаються в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України й у приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові.

Проте, незважаючи на низку різних публікацій, поза спеціальною увагою переважної більшості дослідників залишився чи не найважливіший напрям діяльності Кабінету музичної етнографії – заснування та діяльність фонографічного архіву. Сьогодні ні у кого не викликає сумніву значущість і необхідність подібних інституцій, які є серйозними дослідницькими базами з вивчення музичного фольклору і без яких нині немислима ґрунтовна наукова робота. Тож пропонується студія ставить за мету проаналізувати основні етапи становлення та розвитку одного з перших в Україні архівів звукових документів народної музики, розглянути фонографічні проекти, які намагалися реалізувати в Кабінеті і, врешті, з’ясувати долю призбираної колекції фонографічних валиків.

Започатковуючи в Києві нову установу – Кабінет музичної етнографії, К. Квітка хотів створити у столиці фаховий науковий музично-фольклористичний дослідний осередок. Він, вочевидь з літератури, знав про діяльність аналогічних закладів за кордоном, а також “ознайомився з усею приступною в Києві літературою дотичною проблеми графічного зображення фонографічних хвиль” [7, арк. 1], тож ставив перед новим інституційним проектом подібні завдання.

Відтак, Кабінет був задуманий “за взірцем подібних інституцій в європейських осередках” зокрема Віденського та Берлінського фонограмархівів [15, с. 284]. Важнішим напрямом роботи Кабінету, за окресленням К. Квітки, мав бути, як частково зазначалось вище, збір і студіювання пам’яток “народної музичної творчості не самих українців, але й інших народів” [14, с. 39]. Засадничим завданням першого в Європі Віденського фоноархіву також було намагання нагромадити “голосові документи зі всіх галузей знань, незважаючи на регіон і фахові обмеження. Зібрати, укласти, зберігати, використовувати та поширювати в наукових цілях” [44, с. 52]. Схожі пріоритети ставили перед собою і німці: “Зібрати швидко зникаючі під натиском цивілізації залишки музичної культури народів світу і використовувати їх для порівняльного вивчення в галузі музикознавства, етнології, антропології, психології народів та естетики” [5, с. 469].

Ще тільки плануючи основні напрями роботи Кабінету навіть і “для мінімальної, обмеженої музикальним українознавством” [7, с. 32], К. Квітка вважав фонографування народної музики важливою сферою праці, тож у своєму проекті, укладеному 1921 року пропонував, щоби в установі, окрім керівника та секретаря, працювали й кілька наукових та технічних працівників, у тім числі лінгвіст і неодмінно спеціаліст з фізико-математичною освітою для акустичних досліджень та для керування фонографуванням, лаборант для фонографування, копіювання фонограм і фільмування.

Водночас, серед генеральних напрямних завдань Кабінету, як це практикувалося в подібних провідних європейських дослідних установах, мав бути не тільки збір

музично-етнографічного матеріалу, але й створення потужної збірки – архіву звукових документів. Даючи коротку характеристику діяльності відомих центрів фонографування у Європі, зокрема, у Відні та Берліні, і пишучи про колекцію з тисячі валиків, призбираних у Берлінському фонограмархіві, К. Квітка відзначав: “Щоб проаналізувати таку велику кількість зразків тепер, розуміється, не вистачає сил, і це буде ділом кількох десятиліть, але поспішання з збиранням пам’ятників є велика заслуга провідників Архіву, бо примітивні народи швидко піддаються європейській культурі або вимирають” [13, с. 74]. Розуміння неминучого зникнення музично-поетичних надбань власного народу, спонукало дослідника розпочати громадження звукових документів. Наглядним прикладом для К. Квітки була ситуація зі зникаючим традиційним репертуаром кобзарів та лірників, що загалом і визначило пріоритети у роботі Кабінету у перші роки його праці.

Чи не вперше ідею заснування фоноархіву озвучив К. Квітка десь усередині 1923 року. Саме тоді, доставши “у дар від Оп. Сластьона фонограф і фонограми співу померлих уже кобзарів” [7, арк. 1], К. Квітка у своєму звіті про роботу у першому півріччі 1923 року писав: “Коли б Академія дала Кабінетові приміщення з шафою і могла піддержувати в цім приміщенні рівну температуру, можна було би тепер відчинити невеличкий Архів фонограм на взір тих, що існують в Відні, Берліні, Парижі і Спол[учених] Державах Півн[ічної] Америки” [7, арк. 1].

Утім, завдання, які окреслив К. Квітка, довгий час не могли бути вповні реалізованими і залишалися хіба в проектах. “Облаштувати сам кабінет, заснувати штатні посади його співробітників або забезпечити хоч би невелику регулярну винагороду нештатним працівникам” Академія довгі роки була не в змозі. Кабінету не було виділено навіть приміщення (до осені 1928 року інституція розташовувався у помешканні дослідника). “Кабінет Музичної Етнографії в прямому розумінні слова не існував” [7, арк. 33]. До речі, Берлінський фонограмархів у перші десятиліття праці також не мав належної державної фінансової підтримки, а виживав завдяки приватним жертводавцям [5, с. 469; 42, р. 299].

Певне зрушення у ставленні керівництва Академією до Кабінету Музичної етнографії настало щойно 1926/1927 академічного року, коли від березня 1927 року “в розпорядження керівничого відпускається по 50 крб. на операційні витрати” та вперше було призначене “бюджетне асигнування на екскурсії Кабінету в сумі 150 крб.” [7, арк. 34]. Весною 1928 року Кабінетові було виділено окрему шафу для зберігання апаратури та призбираних фольклорних матеріалів. І хоча шафа стояла в канцелярії секретаря Академії, що, звісно ж, було не зовсім зручно для власне дослідницької праці, це стало початком позитивних зрушень в організації роботи Кабінету. Від 1928/1929 академічного року Кабінет вийшов з підпорядкування Етнографічної Комісії і нарешті став окремою установою Історично-філологічного відділу Академії [7, арк. 34].

Відсутність фінансування ускладнила на початках і укомплектування Кабінету фахівцями. Єдиним штатним працівником сім років був сам К. Квітка, лише на рік (з 1 листопада 1929¹ до 1 листопада 1930 року) на посаду штатного працівника був зарахований професор Музично-драматичного Інституту імені Миколи Лисенка Микола Грінченко [11, с. 6]. Помічниками К. Квітки кілька років поспіль були нештатні працівники. Серед них ще від заснування Кабінету числився Михайло

¹ За іншими даними М. Грінченко працював у Кабінеті від 1 грудня 1929 року [7, арк. 34].

Гайдай [11, с. 6], а з листопада 1927 року – Володимир Харків [25, арк. 6], співпрацював з Кабінетом з грудня 1928 року і Мойсей Береговський [39, с. 141], а також студент Музичного Інституту імені Миколи Лисенка Тиміш Онопа. Майже усі перелічені дослідники більше чи менше працювали зі звукозаписувальною технікою і врешті певною мірою доклалися до створення фонографічного архіву.

Ще однією проблемою, без якої започаткування фонограмархіву було неможливим – це оснащення Кабінету відповідною звукозаписувальною технікою. Як було сказано вище, фонограф К. Квітка роздобув десь усередині 1923 року. Відтак, валики, які подарував Кабінетові О. Сластьон, а також і фонограми, призбирані самим К. Квіткою на початку 1920-х років, фактично, склали основу архіву. Однак цього було явно недостатньо для повноцінної праці архівної установи.

Мало що змінилося і в наступні роки. Під кінець червня 1923 року К. Квітка мав у розпорядженні хіба “пару поганих фонографів”, які йому “нарешті вдалося здобути” [37, с. 275], а десь наприкінці 1924 року за кордоном було “покуплено нового фонографа, правда відповідно до невеликої ціни, і типу не найкращого” [18, с. 94]. Проте, ці звукозаписувальні апарати, як виглядає, не дуже справно працювали, бо на 1925 рік, за словами К. Квітки “Кабінет мав тільки перестарілий дешевий прилад і незначну кількість валків дуже поганої якості” [14, с. 40].

Та придбання фонографів було лише частковим вирішенням проблеми налагодження звукового документування народної музики. Потрібні були змінні мембрани, інші деталі для фонографа, яких у тогочасному Радянському Союзі не продавали. К. Квітка намарно звертався із відповідними проханнями до представників українського “Зовнішторгу”, окрім обіцянок він довгий час так нічого і не отримував [37, с. 275].

Проте, мабуть, найскладнішою проблемою для музично-етнографічної діяльності Кабінету була нестача валиків, які тоді виробляли, і продавали лише за кордоном [7, арк. 35]. Їх відсутність унеможлилювала формування архіву. “Ми тут купуємо по кілька штук старих; цілих і ломких, вишуковуючи їх з великою трудностю” – писав К. Квітка до Ф. Колесси [6, с. 406]. Врешті, на кінець червня 1923 року К. Квітка мав у своєму розпорядженні 30 валиків, “і то дуже давніх, дуже поганих і пересохлих або вкритих цвіллю” [37, с. 275], а десь, мабуть, наприкінці літа – на початку осені 1923 року фольклорист роздобув ще 10 валків, і оперував, за його словами, хоч і “дуже поганими”, все ж сорока восковими валиками [6, с. 332]. Через неможливість купити для роботи нові валики, збирачам доводилося “обмежуватися випадковою купівлею старих з’ужитих валків з приватних рук окремими невеличкими партіями і зчищувати їх поверхню для нового вжитку” [7, арк. 35].

Позитивні зміни у роботі Кабінету врешті настали 1928 року. У червні Наркомос виділив кошти на музично-етнографічну роботу [6, с. 375]. Так, “Керівник Кабінету музичної етнографії К. Квітка дістав був від НКО на підсилення збирацької роботи одноразове асигнування в сумі 2.000 карбованців, які було використано на заложення фонографічної лабораторії і ряд екскурсій В. Харкова” [22, арк. 15]. А вже восени цього ж року, як було сказано вище, Кабінет музичної етнографії отримав і своє довгоочікуване власне приміщення. У серпні 1929 року на кошти одноразової субсидії – 3400 карбованців [39, с. 66], окрім іншого, були також придбані і фонографічні валики. Усе це, врешті, “вперше дало змогу обладнати Кабінет і почасти впорядкувати належним способом матеріали, зібрані у попередні роки” [7, арк. 34]. Відтак, десь на кінець 1929 року у Кабінеті зберігалось 130 фонограм

“в тім числі давні знімки кобзарських співів що їх пожертвував О. Сластьон” [7, арк. 36]. А вже 1930 року, завдяки клопітній праці К. Квітки та його сподвижників, фоноархів Кабінету налічував загалом 250 валиків [11, с. 9].

Тож мабуть Ф. Колесса таки дещо поспішив, опублікувавши 1925 року статтю “З царини української музичної етнографії”, у якій із захопленням пишучи про створення в Києві під егідою ВУАН Кабінету музичної етнографії, бажав, щоб у Львові було “утворено подібну інституцію (*архів фонограм*)” (підкреслення моє. – *І. Д.*) [15, с. 284]. Очевидно львівський фольклорист не зовсім зорієнтувався, яка ж установа насправді була заснована в Києві. Мабуть, її подібність до Віденського та Берлінського фонограмархівів, на що неодноразово вказував К. Квітка, стосувалася радше загальних принципів і напрямів роботи установи, а не власне заснування фонозбірки. І хоча можна вважати початком закладання фоноархіву Кабінету 1923 рік, либонь, реально архів запрацював хіба 1928 року.

Деякі сподівання на оживлення збирацької роботи та поповнення архіву новими записами з’явилися у К. Квітки з обранням, за його ж ініціативи та підтримки, 29 червня 1929 року дійсним членом Всеукраїнської Академії наук Ф. Колессу. З 1 січня 1930 року львівський учений очолив і новостворену Кафедру української етнографії при Історично-філологічному Відділі ВУАН.

З ентузіазмом К. Квітка взявся допомагати Ф. Колесі у налагодженні роботи Кафедри. Він мав велику надію, що вдвох з академіком їм таки вдасться пожвавити музично-етнографічну роботу, а виділені спеціально для облаштування новоствореної кафедри кошти можна буде ефективно використати на купівлю апаратури для збирацької та архівної роботи. К. Квітка давав Ф. Колесі дуже дієві поради, починаючи від технічного оснащення установи до того, якими мають бути шафи для зберігання архівних матеріалів [6, с. 406–407]. Щоби не затримувати роботу, чекаючи на надходження коштів та придбання техніки, уже з січня 1930 року К. Квітка не тільки виділив на фольклористичну експедицію Кафедри гроші з фондів Кабінету, але й віддав у її розпорядження усю наявну у нього техніку [11, с. 11]: “5 придатних до вжитку фонографів” [7, арк. 35]. Звісно, всі ці апарати були не новими. Спроваджені з закордону приватними особами ще перед Першою світовою війною та придбані Кабінетом, щойно з’явилися кошти, фонографи були уже добряче спрацьованими та робили записи далеко не найкращої якості, однак це була бодай якась техніка.

Також К. Квітка допоміг Ф. Колесі з кадрами. Не маючи змоги отримати нового штатного наукового працівника для свого Кабінету, саме він підказав Ф. Колесі при укомплектуванні штату Кафедри “виставити потребу співробітника для фонографування” [6, с. 405]. Така посада була виділена і їй, за рекомендацією знову ж таки К. Квітки, зайняв його вихованець Володимир Харків.

Властиво, за загального керівництва К. Квітки Кабінетом музичної етнографії та його безпосередній участі в організації та підтримці діяльності Кафедри української етнографії, всім що стосувалося фонографування народної музики в рамках роботи обох установ займався В. Харків. Молодий дослідник з ентузіазмом підійшов до ввіреної йому сфери дослідницької праці. В одному зі своїх звітів він, зокрема, писав: “Вважаючи спочатку, що моє завдання, як молодшого і рухливішого робітника є передовсім збирацька робота я персонально взявся до організації фонографічної лабораторії при Кабінеті музикознавства. З великими труднощами, без великої валюти мені пощастило в Києві та Харкові вишукати і придбати для Кабінету і дати

лад кільком фонографам, так що в УРСР це була перша фонографічна лабораторія... Не без моєї участі почала організовуватися друга фонографічна лабораторія в Інституті Євр[ейської] Культури ВУАН. Я допомагав у справі організації фонографічної справи і в Ін[ститу]ті Мовознавства, але досі фонограф в Ін[ститу]ті Мовознавства остається чомусь без ужитку” [25, арк. 23].

Однак В. Харків не тільки займався організаційними питаннями та, як того вимагала посада, працював зі звукозаписувальною технікою, він відшукував можливості покращити та вдосконалити фонографічний запис. Дослідник сконтактувався з інженером, завідувачем Київського радіовузла, який йому “порадив застосувати до фонографічного запису мікрофон з ламповим посилювачем (як у радіо–мовленню) замість звичайного рупора” [21]. У листі до Ф. Колесси з цього приводу В. Харків писав: “Вже робив перші експерименти і скоро дістану з лабораторії всю замовлену апаратуру. Запис з допомогою мікрофона ... матиме ту основну перевагу, що можна буде через ламповий посилювач досягати потрібної сили звучності запису тихого інструменту (насамперед бандури) і слабкого голосу, що часто подібуються у старих лірників і бандуристів. Крім того цей спосіб дає ще кілька переваг при записах ансамблів вокальних чи інструментальних” [21].

Завдяки саме В. Харкову, частково було вирішене ще одне засадниче питання, розв’язати яке було вкрай необхідно при закладанні фонографічного архіву – копіювання фонограм. Із винайденням фонозапису можливість копіювати фонограми стала важливим кроком в історії розвитку рекордування. Початково усі фонограми існували в одиничному екземплярі, а відтак були унікальними, адже навіть тоді, коли виникала потреба у кількох екземплярах запису, виконавцеві доводилося щоразу повторяти твір заново. При цьому кожне виконання так чи інакше різнилося від попереднього та наступного. Проблему копіювання валиків у світі було успішно вирішено 1899 року [43, с. 4–5]. Хоча, власне, масове тиражування воскових валиків вдалося налагодити у 1901 році. З однієї форми денно можна було виготовити від 120 до 150 циліндрів

На потребу дублювати фонограми К. Квітка звернув увагу вже у перші роки праці Кабінету. Він розумів, що активне прослуховування циліндрів, транскрибування з них мелодій, могло привести до втрати носія-оригіналу. Тому дослідник вирішив фонограми “не демонструвати й не досліджувати, аж доки не буде уряджено лабораторію, щоб виготовлювати копії” [18, с. 94]. “У всякому разі, – писав фольклорист 1925 року, – утворити лабораторію до копіювання фонограм, – то найпильніша потреба” [14, с. 39–40] для збереження оригінальних фонограм, “ніж, використавши їх тепер, передати нащадкам мертві знаки нотних записів замість засобів відтворення того, що дійсно звучало” [12, с. 217]. Тож десь до 1928 року К. Квітка запровадив у Кабінеті практику своєрідного “законсервовування” записаних валиків. Їх хіба громадили, але не прослуховували.

У своїй організаційно-дослідній роботі, К. Квітка орієнтувався і на інші ініціативи, запроваджені в Європі. Пишучи про необхідність масового вироблення дублікатів, К. Квітка намагався і в Україні зробити те, що ще на початку ХХ століття уже було започатковано в Берліні. “З інструктивно-освітньою метою, для помочи при лекціях, Берлінський Архів виготовував колекцію фонограм в копіях з твердого тривкого матеріалу (120 валків) з зразками музики всіх культур і багатьох примітивних народів, що продається школам і університетам на полегшених умовах” [13, с. 74]. Тож створення спеціальної лабораторії для копіювання фонограм, якої, принаймні

ще 1925 року не було навіть у Москві, на думку дослідника, “дало би можливість їх широкого використання для демонстрації народної музики з ціллю популяризації і педагогіки” [12, с. 217] та дозволило б “ознайомлювати широкі маси і шкільну молодь з народньою музикою” [14, с. 40]. Відтак, для продуктивної та фахової роботи Кабінету К. Квітка запланував обладнати в установі спеціальну “лабораторію для г а л ь в а н о п л а с т и ч н о г о копіювання фонограм, щоб розмножувати кращі фонографічні записи і створити запасний фонд фонограм для обміну ними з фонографічними архівами СРСР, Західної Європи й Америки, а також для демонстрування записів із науково-популяризаційною та педагогічною метою без небезпеки знищення оригінального знімку” [7, арк. 35]. Окрім того, копіювання валиків гальванопластичним способом допомагало відтворювати навіть розбиті і тріснуті валики, які перед початком роботи вистачало лише добре склеїти [35, арк. 52].

Оскільки фірмових копіювальних апаратів у продажі в Україні не було, таку установку було сконструйовано в Кабінеті “на підставі вказівок німецької літератури” [7, арк. 35]. В архівних фондах ІМФЕ збереглися фрагменти перекладеної праці, правдоподібно, Еріха Моріца фон Горнбостеля “Фонографічні методи”, де досить докладно описано процес підготовки та проведення гальванопластичного копіювання валиків, а, крім того, дано вказівки як загалом належить здійснювати фонозапис, як зберігати і транспортувати валики тощо [35, арк. 48–66].

Утім, унікальна лабораторія з копіювання валиків так і не запрацювала. Причиною стала відсутність відповідного приміщення, де можна було би проводити таку роботу, а також нестача коштів для оплати праці спеціаліста-техніка чи хоча б лаборанта, який би займався такою роботою. Невирішеним було питання налагодження поставок із–за кордону спеціальної маси для відливання копій валків [7, арк. 35].

Та, незважаючи на невдачі із задіянням до роботи сучасної копіювальної апаратури, вихід частково все ж був знайдений і копії для транскрипційної роботи таки виготовляли. Дублювання фонограм робив той таки В. Харків, хоч і виготовляв їх “кустарним” способом. У листі до Ф. Колесси він так описував свою працю: “Роботу я організував таким чином: насамперед здобуваю копію оригінальної фонограми з допомогою іншого фонографа. Копії виходять мало що тихіші від оригіналів. В кожному разі цілком придатні до списування на ноти... Коли копія викликає які сумніви, звертаюся до оригінальної фонограми. Отже оригінальна фонограма заощаджується максимально” [20]. Можливість бодай так копіювати фонограми з’явилася із придбанням якісних валків, придатних для багаторазового ужитку².

Завдяки ініціативним пошукам В. Харкова, Кабінет був оснащений, як виявилось, й іншими, не менш потрібними для роботи новинками. На 1 січня 1935 року, судячи з “Інвентарного опису обладнання Кабінету Музичної етнографії” [9, арк. 3–5], у розпорядженні установи були, окрім комплекту приладь для гальванопластичного копіювання фонографічних записів та приладів для відливу валків, також Парлограф фірми Карл–Ліндрштрем (Берлін), один електричний та

² Десь наприкінці 1930-х років уже в Інституті українського фольклору, у структуру якого увійшов Кабінет, розпочали виготовлення копій фонографічних валиків на дисках рентгенівської плівки, про що детальніше див. далі.

дев'ять механічних фонографів різних фірм, “диктафон марки ‘Одеон’ (діктор), механізм електричний”, комплект рупорів (серед яких були мідні, бляшані, дерев'яні, картонні, алюмінієві), мікрофон, ламповий підсилювач для мікрофона, комплект діафрагм та різні комплектуючі деталі для фонографа, машинка для зчищування диктофонних та фонографічних валків, прилад для зарядки анодного акумулятора, секундоміри, метроном, 410 фонографічних валків та 81 великий диктофонний валок. Певною мірою несподіванкою стала наявність у переліку, скажімо, навушників до фонографа, або ж гнучкої трубки та трійників для рупорів, які, очевидно, застосовувалися при записі багатоголосся або ж вокально-інструментальної музики [9, арк. 3–5].

Тож, хоч дуже з проволоком, фоноархів таки запрацював і поступово став наповнюватися фонограмами, здобутими працівниками Кабінету. При формуванні фоноколекції, як уже згадувалося, були враховані певні напрацювання та досвід західноєвропейських архівів. Позатим, засади нагромадження фонографічних записів у архіві Кабінету музичної етнографії були досить подібними до принципів укладання фонографічного архіву, заснованого у Львові ще 1908 року Етнографічною комісією Наукового товариства імені Шевченка³. При укомплектуванні власне фоноколекції в Кабінеті, не було розроблено ані спеціальних для цього програм, ані перспективних планів. Наповненість архіву новими фонограмами була пов'язана лише із виконанням певних дослідницьких проектів. Тобто, збір народномузичного матеріалу, як і у Галичині, був головно не первинним завданням, а наслідком виконання якогось іншого, переважно, видавничого задуму.

Таким першим фонографічним проектом К. Квітки у межах його праці у ВУАНі стало вивчення думового мелосу. Зацікавлення вченого саме думами було не новим, а продовженням розпочатого ще 1902 року українською інтелігенцією та підхопленого разом з Лесею Українкою та Філаретом Колесою задуму дослідження-консервації кобзарсько-лірницької музичної традиції. Скаржачись Ф. Колесі на несприятливі умови праці в Києві та пишучи про своє бажання переїхати до Львова, К. Квітка аргументував неможливість такого кроку тим, що його “обов'язок зоставатись тут ради лівобережних дум” [6, с. 328]. Окрім того, факт, що К. Квітка розпочав нагромадження матеріалу для архіву із рекордування епіки, також був симптоматичним, оскільки більшість як збирачів, так і установ зазвичай розпочинали свою збирацьку історію саме із важко транскрибованих творів.

На початку своєї праці у ВУАНі К. Квітка, як уже було сказано вище, мав у розпорядженні буквально одиничні валики, які намагався використовувати якомога ошадливіше. Він задіював їх винятково для запису думового епосу. Дослідник шкодував рекордів навіть для фонографування рідкісних варіантів псалм. Тож на початку 20-х років “лише незначна частина мелодій була зібрана за допомогою фонографа” [12, с. 216–217]. Перший фонозапис думи К. Квітка зробив 1920 року. Це була дума “Про трьох братів Озовських”, виконана під акомпанемент ліри та рекордована на чотирьох валиках від невідомого виконавця [23, арк. 331–334].

³ Фоноархів у Львові був заснований 1908 року рішенням Етнографічної комісії НТШ (насамперед завдяки Осипу Роздольському та Філарету Колесі) при музеї Товариства за ініціативи Лесі Українки, яка передала на зберігання в НТШ валики із записами кобзаря Гната Гончаренка. Ймовірно, що К. Квітка, цікавлячись долею цих валиків, принагідно міг цікавитися і роботою та укладом львівського архіву, який з початком Першої світової війни припинив своє існування.

Наприкінці вересня 1923 року у шеститижневій експедиції на Чернігівщину з лінгвістом Оленою Курило, маючи у своєму розпорядженні лише 40 чистих валиків, збирач від кобзаря Павла Кулика в Сосниці (сьогодні: с. м. т. Сосниця, Сосницького району Чернігівської області) та сліпого співця Савки Панченка в Змітневі (сьогодні: село Змітнів, Сосницького району, Чернігівської області). Конотопської округи “зробив два фонограф[ічні] знімки думи про втечу трьох братів з Озова (два варіанти), потративши на це 10 валиків” [6, с. 332].

Тому коли Михайло Грушевський у травні 1924 року [3] оголосив про намір підготувати до друку повний корпус українських народних дум, третій том якого мав бути присвячений їх мелодіям [36, с. 171], К. Квітка підтримав цей масштабний проект і взявся допомагати у зборі матеріалу до видання музичного тому. Вмовляючи Ф. Колессу до роботи в Академії та передбачаючи, що саме львівському досліднику врешті поручать упорядкування тому, К. Квітка йому писав: “В разі, коли Ви будете укладати цей том, я Вам передам всі мої матеріали” [6, с. 380]. І дійсно, К. Квітка “відступив для видання Корпусу дум свої давніші фонограми дум (з Чернігівщини і Конотіпської й Бердичівської округи)” [16], а крім того допомагав “цінними вказівками при переводженні фонографічних знімок на нотне письмо” [16].

Окрім К. Квітки та Ф. Колесси до збирацької роботи над томом мелодій дум були задіяні й інші працівники Кабінету, а згодом і Кафедри: зокрема М. Гайдай, Т. Онопа, але, особливо, В. Харків. Працюючи в терені, він вишукував кобзарів і лірників, робив фонографічні записи. Тільки за січень–лютий 1930 року збирач рекордував понад 40 валиків [19].

Тож зважаючи на пріоритети, які визначив К. Квітка у фонозборі музичного фольклору, а згодом і масштабний проект Академії, не дивно, що серед фонографічних записів 1920-х років явно домінував репертуар кобзарів і лірників. При чому, у перші роки збирацької праці від народних рапсодів збирачі рекордували майже винятково думовий мелос. Уже згодом, у виняткових випадках фіксували й інші жанри, зокрема у лютому 1926 року М. Гайдай від лірника Івана Бернацького на Поділлі окрім дум, фонографував ще й псалми [31, арк. 74–75]. З 1929 року все частіше трапляються валики і з танцювальною музикою у виконанні кобзарів та лірників.

Десь з 1928 року дослідники щораз частіше стали записувати не тільки мелодії дум, але й інші жанри, як вокальні, так і інструментальні, що також було пов’язано із різними проектами Кабінету. Цього року К. Квітка, вирушивши в експедицію “у Новгород–Сіверський округ із метою виявити зв’язки опери О. Бородіна ‘Князь Ігор’ із місцевою традицією” [39, с. 183], рекордував на Чернігівщині (села Хоробичі – сьогодні: село Хоробичі, Городнянського району Чернігівської області, Домотканів – сьогодні: село Домотканів 2001 року було включено у межі міста Новгород–Сіверський Новгород–Сіверського району Чернігівської області) обрядовий фольклор: купальські, весільні, веснянки, грянні, троїцькі, звичайні пісні. У дослідника були у задумках й інші проекти. К. Квітка планував присвятити “цілий рік життя збиранню голосінь і жебранок (“прозьбувань” старців)”, бо вважав “це за першорядний матеріал” [6, с. 331]. Під його керівництвом працівники Кабінету навіть записали низку таких творів [31, арк. 85–86]. Серед інших фонографічних здобутків – записи В. Харкова 1929 року на Хмельниччині (село Борсуки Старо-Ушицького району – сьогодні: село Борсуки, Старо-Ушицького району Хмельницької області) та у січні 1930 року на Київщині (село Шевченкове – сьогодні: село Шевченкове, Броварського району, Київської області, (село Гнідин – сьогодні: село Гнідин,

Бориспільського району Київської області) звичайних та обжинкових пісень, колядок, русальних, веснянок, сопілкових награвань [31, арк. 90–926]. А у травні 1930 року Т. Онопа на Кіровоградщині записав весільні та звичайні пісні [23, арк. 367, 370].

Беручи приклад з європейських архівно-дослідницьких установ та враховуючи завдання Кабінету вивчати народну творчість “етнічних меншостей УСРС” [7, арк. 32], на фонографічні валики фіксували не тільки український фольклор. У спеціально спланованих експедиціях була задокументована також вокальна й інструментальна музика інших народів [31, арк. 68–108]. Зокрема, у квітні 1930 року К. Квітка в місті Карасубазар (сьогодні місто Білогірськ АР Крим) та його околицях разом з О. Середюком записував народну музику болгар (гру на гайді (дуді), голосіння, жнивну, колядку, весільну), кримських татар (гру на зурні в супроводі даули, пісню з пригрою скрипки та бубна “даре”), греків (гру на кеманче, трапезну пісню). За даними звіту: “Результати збирацької роботи Кабінету музичної Етнографії за 1929–30 роки”, у ці роки на валках зробили “фонографічні записи (пісні болгар, греків та кримських євреїв) Квітка на – 17 валках, Гайдай – на 18 валках, Харків – на 120 валках. Разом на 155 валках” [10, арк. 10].

Музично-етнографічна праця була продовжена й у наступні роки. Наприкінці 1931 року В. Харків у селі Піщанка (сьогодні: село Піщанка, Зінківського району Полтавської області) рекордував російський фольклор. З 31 грудня 1932 по 7 січня 1933 року він записував народну музику молдаван [8, арк. 8]. У селі Липецьке Бірзульського району Автономної Молдавської республіки (сьогодні: село Липецьке, Котовського району – до 1936 року – Бірзула, Одеської області) йому вдалося зарекордувати “зразки інструментальної музики (флуер), зразки обрядових (зокрема колядки. – *І. Д.*) і побутових пісень – на 19 фонографічних валках” [8, арк. 8; 31, арк. 93–95].

Отож, поступово, хоча і не настільки активно, як би цього, мабуть, хотілося К. Квітці, у Кабінеті налагоджувалася збирацька робота, а архів поповнювався новими фономатеріалами. Водночас, незважаючи на доволі активну збирацьку діяльність, особливо на початку 1930-х років, жоден із запланованих у ті роки проектів так і не був уповні зреалізований⁴.

Вже наприкінці 1933 року у роботі Кабінету та Кафедри відбулися суттєві зміни. К. Квітка вимушено переїхав до Москви. На знак протесту проти більшовицького терору та влаштованого в Україні голодомору 1923–1933 років галицькі академіки Михайло Возняк, Кирило Студинський, Василь Щурат і Філарет Колесса відмовилися від своїх академічних зарплат [17, с. 343], унаслідок чого уже четвертого жовтня цього ж року їх виключили з членів ВУАН і позбавили звань академіків як “ворогів трудящих мас” [30, с. 169–170].

З припиненням роботи К. Квітки в Академії, завершився важливий етап у формуванні академічного фонографічного архіву Музично-етнографічного кабінету. Незважаючи на те, що формально збирацька робота у ВУАНі була продовжена, після чергового реформування установи досить кардинально змінилися і завдання, які ставили перед дослідниками фольклору партійні функціонери, і відповідно проекти,

⁴ У 1927 та 1931 роках вийшли два томи текстів дум [2]. Записи мелодій дум, зроблені в ті роки, були опубліковані лише завдяки колективу українських дослідників під керівництвом Софії Грици аж 2007 року [33, с. 434–557].

над якими доводилося працювати. Звісна річ, помінялися і пріоритети в укладанні архівної колекції та виборі матеріалу для фонографування.

Відтак, наступні фольклористичні експедиції 1934–1938 років були присвячені насамперед “досліді масової музичної культури робітництва” [8, арк. 2], “збиранню фольклорних матеріалів серед робітників м. Києва” [1, арк. 12], вивченню “мотивів класової боротьби в українському пісенному фольклорі” [1, арк. 2] тощо. Збирацька робота у ті роки була “скерована головним чином на видання пісенно-фольклорних матеріалів” [10, арк. 1], призначених для масового читача.

Сьогодні валики, які призбирав К. Квітка та його соратники зберігаються в Архівних наукових фондах рукописів і фонозаписів ІМФЕ. Наразі проблематично сказати точно, скільки ж було рекордовано циліндрів загалом, які циліндри були згромаджені ще за часів праці К. Квітки, а що у пізніші часи. Втім, в архіві збереглася низка різних довоєнних і повоєнних реєстрів валиків та інших документів, які бодай приблизно можуть зорієнтувати в об’ємі фонографічної роботи та історії укладання архіву фоноваликів.

Насамперед, частково відновити інформацію про довоєнну колекцію циліндрів можна за “Обліковими картками на валики” [23]. Таких карток, виготовлених з цупкого паперу, є 535. Вони, правдоподібно, були заповнені на кожний валик десь наприкінці 1930-х років. У картках вказано час запису, подано перелік рекордованих творів, зазначено, хто співав та записував. Хронологічно записи охоплюють період від 1903 (перший запис О. Сластьона від кобзаря М. Кравченка) і до 1937 років (найпізніша картка заповнена на запис В. Харкова).

Певну інформацію про історію фоноархіву можна також почерпнути із реєстру фонографічних валиків, зробленого 1 червня 1942 року [31, арк. 68–109] либонь під час евакуації ІМФЕ (тоді Інституту українського фольклору) до Уфи. За цим описом у архіві на той час зберігалося 312 валиків, а саме: “Сластьон – 27 валків, Голіцин – 2 валків, Колесса Ф. – 2 валків, Квітка Кл. – 34 валків, Гайдай М. П. – 16 валків, Харків Вол. – 187 вал. мал. форм + 20 великих форм, Онопа Т. – 19 валків, Невідомий записувач – 5 вал.” [31, арк. 68].

Та вже за “Реєстром валиків, переданих у Відділ рукописних фондів” ІМФЕ 14 лютого 1948 року у фоноархіві залишився хіба 151 валик [29, арк. 29–34]. Очевидно це був перелік циліндрів, які вціліли після евакуації. І хоча на папці, у якій зберігається документ зазначено, що записи роблені у “1930-х – 1945 рр.”, це була все та ж колекція валиків, починаючи від записів О. Сластьона 1904 року. У цьому “Реєстрі” 1948 року навіть номери валиків збігаються з відповідними назвами й номерами в описі 1942 року.

Сьогодні в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ знаходиться 270 фонографічних циліндрів [24]. Загалом, аналізуючи опис сучасного стану фонографічних циліндрів, можна констатувати, що переважна більшість рекордів у доброму стані, лише 25 із них поцпсовані: розбиті, тріснуті, вищерблені. Не оминула колекцію і звична проблема воскових валиків: багато із них покриті цвіллю.

Хронологічно колекція охоплює період з 1904 по 1948 роки. Її можна розділити на три частини – блоки. Перший – це записи, зроблені ще до заснування ВУАН. З цього періоду в архіві зберігається хіба 13 валиків, серед яких два валики помилково приписані Ф. Колессі. Насправді – це записи О. Сластьона, як і решта записів з цього періоду. Перший фонозапис датований 13 квітня 1904 року. На фоновалику “Дума про вдову і трьох синів” у виконанні кобзаря Платона Кравченка.

Із записів другого блоку, часу активної діяльності Кабінету під керівництвом К. Квітки, з колекції насамперед варто виокремити два валики, які рекордував сам К. Квітка (запис 1924 року думи “Про Коновченка” у виконанні Івана Гуменюка), рекорди М. Гайдая, датовані лютим 1926 року. Значна частина колекції, а це понад сто валиків, зафонографованих переважно у 1930–х роках, належить В. Харкову. Серед особливо вартісних – записи від лірника Варівона Гончара зі села Ков’яги (1930) (сьогодні: село Ков’яги Валківського району Харківської області), кобзаря Макара Христенка та співачки Івги Христенко з хутора Костів Валківського району (03. 1930) (сьогодні: село Костів Валківського району Харківської області), лірника Самсона Веселого зі села Литвинівка Валківського району (сьогодні: село Литвинівка Валківського району Харківської області), лірника Нестора Колісника зі села Катричівка Валківського району (03. 1930) (сьогодні: село Катричівка Валківського району Харківської області), лірника Назара Боклача з хутора Лихачівка (1930) (сьогодні: село Лихачівка Котелевського району Полтавської області). Раритетним є і запис голосіння за чоловіком Насті Присяжнюк зі села Погребище Бердичівського району (08. 1931) (сьогодні: м. Погребище Вінницької області).

Третя частина фоноархіву – це валики, рекордовані у другій половині 1930–х та у 1940–х роках. Окреме місце в архіві займають повоєнні експедиційні записи, зроблені у грудні 1945 та січні 1946 років у селі Білки на Закарпатті (сьогодні: село Білки, Іршавського району Закарпатської області). Валики рекордували Зінаїда Калина, Полікарп Барановський, Я. Джерелюк і Тамара Джерелюк. На понад сорока циліндрах схоплено весільні ладканки, колядки, чимало коляд, звичайних пісень, коломийок. Серед записувачів повоєнних років, чий валики сьогодні зберігаються в архіві, також П. Лебідь та Федір Ткаченко.

У колекції міститься також низка рекордів, ідентифікувати які досить проблематично, оскільки чимало з них або паспортизовано лише частково, або взагалі про запис на циліндрі немає жодної інформації. Правдоподібно, такі валики були фонографовані здебільшого десь наприкінці 1930–х років.

В архіві Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені Максима Рильського НАН України (ІМФЕ) знаходяться також копії “з деяких циліндрів на диски рентгенівської плівки”, які розпочали виготовляти десь наприкінці 1930-х років [4, с. 112]. Таким способом було скопійовано 165 фонографічних валиків [28]. Серед найстарших переписаних записів – циліндри, які рекордував О. Сластьон у 1905, 1908–1910 роках. Останні скопійовані валики датовані 1955 роком. На них був зафіксований “Опис весілля” – розповідь про перебіг весільного дійства зі співом і грою музик (з № 125 по 165). Низка Perezаписаних валиків не датована. Усі фонограми з рентгенівських плівок згодом були переписані на магнітофонну плівку.

Окрім того, у 1991–1994 роках, завдяки співпраці ІМФЕ з Бібліотекою конгресу США та фінансовій підтримці Марії Мурованої з Америки, 212 фонографічних циліндрів було переписано на магнітофонну плівку [4, с. 112]. До виготовлених копій також було додано супровідну документацію українською та англійською мовами, у якій охарактеризовано стан валиків, зазначено коли і де був рекордований валик, хто виконавець, які твори записано [27]. Копії, як і фонографічні валики, знаходяться в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ. У фондах зберігаються також звукові магнітофонні копії 10 валиків, які рекордував Осип Роздольський з архівної збірки Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології

Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, виготовлені в межах цього ж проекту.

Тож фонографічний архів, який заснував К. Квітка у Кабінеті музичної етнографії, став першою у Придніпровській Україні подібною інституцією. Орієнтуючись під час створення архіву на Віденський та Берлінський фонограмархіви, дослідник намагався започаткувати й у своїй установі аналогічні напрями роботи: нагромадження, копіювання та обмін фонозаписами, створення фонохрестоматій тощо. Натомість у наповненні архіву валиками, К. Квітка дотримувався принципів, які радше були характерні не так для західноєвропейських установ, де збір матеріалу був власне головною ціллю, а радше для Галичини. У Львові збірки звукових документів формувалися в результаті виконання певних проектів, головню пов'язаних із виданням народних мелодій. Схожих засад притримувалися й у Києві. Тому можна трактувати подібний підхід при закладанні та наповненні фоноархівів звуковими документами загалом особливістю українського звукоархівотворення.

Водночас, певні відмінності при формуванні колекцій у Придніпровській та Придніпровській Україні все ж таки були. Галицькі дослідники насамперед намагалися зафіксувати максимально можливу кількість фольклорних мелодій, а відтак укладали в архів хіба “кращі фонограми”. К. Квітка ж, зважаючи на дефіцит валиків і трактуючи кожен циліндр як важливий звуковий документ, свідомо фіксував на них лише вибрані зразки народної музики, зокрема епіку, яка була найскладнішою для транскрибування, а вже тоді, намагаючись якнайкраще уберегти записи від руйнації, в архів громадив усе, що тільки вдалося рекордувати.

Загалом К. Квітка пішов далі від своїх соратників-галичан у трактуванні фонозапису як важливого звукового документа, який мав вартість сам по собі. Властиво він перший в Україні фахово, по-європейськи підійшовши до укладання архіву фонограм, започаткував новий, фундаментальний період в історії звукозапису та звукового архівування народної музики. І хоча дослідникові, через складну історичну та політичну ситуацію, для цього було відведено дуже мало часу, Квітковська ініціатива заснування фоноархіву 1923 року, врешті реалізована 1928 року, все ж не пропала намарно. Саме завдяки його зусиллям у межах праці Кабінету музичної етнографії був започаткований архів фонографічних валиків, який згодом переріс в одне з найбільших в Україні зібрань звукових документів – Архівні фонди фонозаписів ІМФЕ.

Список використаної літератури

1. Актуальна радіопередача з Кабінету музичної етнографії Інституту історії матеріальної культури Української Академії Наук. Виступ керівника Кабінету музичної етнографії Інституту історії матеріальної культури УАН тов. Харкова // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6. – Од. зб. 270. – 13 арк. + 2 арк.

2. *Грушевська К.* Українські народні думи / Катерина Грушевська. – К., 1927. – Т. I ; 1931. – Т. II.

3. *Грушевський М.* П'ятдесят літ “Исторических песен малорусского народа” / Михайло Грушевський // Україна. – 1924. – № 1.

4. *Довженок Г.* Фонографічна колекція українських дум в історії вивчення епічного виконавства / Галина Довженок // Усна епіка : етнічні традиції та виконавство : у 2 ч. – К., 1997. – Ч. I. – С. 111–116.

5. Эвальд З. Зарубежные фонограммархивы в характеристиках их руководителей / Зинаида Эвальд // Советский фольклор : сборник статей и материалов. – М.; Ленинград, 1936. – № 4–5. – С. 467–474.

6. Залеська Р. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Роксоляна Залеська, Анатолій Іваницький // Записки НТШ : Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – Т. ССХХІІІ. – С. 309–416.

7. Звіти Кабінету музичної етнографії. 1923–1935 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6–1. – Од. зб. 6. – 46 арк.

8. Звіти наукових співробітників за відрядження і експедиції (1930–1035) // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6–1. – Од. зб. 8. – Арк. 1–17.

9. Інвентаризаційні відомості обладнання Кабінету Музичної Етнографії. 1935 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6–1. – Од. зб. 10 а. – 9 арк.

10. Інформація про роботу Кабінету музичної етнографії. 1924–1930 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6–1. – Од. зб. 9. – 13 арк.

11. Квітка К. Кабінет Музичної Етнографії Всеукраїнської Академії Наук. Його здобутки і завдання / Климент Квітка // Побут. – 1930. – № 6–7. – С. 5–22.

12. Квітка К. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы / Климент Квитка // Этнография. – 1926. – № 1–2. – С. 211–221.

13. Квітка К. Музична етнографія на Заході / Климент Квітка // Етнографічний вісник УАН. Кн. 1. – 1925. – С. 72–76.

14. Квітка К. 7 років музичної етнографії / Климент Квітка // Музика. – 1925. – № 1. – С. 38–42.

15. Колесса Ф. З царини української музичної етнографії / Філарет Колесса // Записки НТШ. – Львів, 1925. – Т. СХХХVІ–СХХХVІІ. – С. 119–138. – [Передрук]. – Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 270–286 (цитування за передруком).

16. Колесса Ф. Катедра української етнографії (звіт) / Філарет Колесса // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. – Папка 91. – 4 арк.

17. Кондратюк К. Інтелігенція Західної України у міжвоєнний період : формування, світогляд, професійні і громадсько-політична діяльність / Костянтин Кондратюк // Ювілейний збірник на пошану Степана Гелея. – Вісник Львівської комерційної академії. – Львів, 2011. – С. 341–350. – (Серія – гуманітарні науки. Вип. 10).

18. Коротеньке звідомлення про діяльність Етнографічної комісії при Українській Академії Наук // Етнографічний вісник. Кн. 1. – К., 1925. – С. 90–94.

19. Лист Володимира Харківа до Філарета Колесси. 25.02.1930 // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. – Листування. – 4 арк.

20. Лист Володимира Харківа до Філарета Колесси. 20.04.1930 // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. – Листування. – 12 с.

21. Лист Володимира Харківа до Філарета Колесси. 11.10.1930 // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. – Листування. – 10 с.

22. Матеріали про діяльність Кабінету музичної етнографії. 1924–1930 / Доповідна записка в справі збирання музично-фольклорних матеріалів // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6–1. – Од. зб. 10. – Арк. 11–16.

23. Облікові картки на валики, що зберігалися в Інституті українського фольклору // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 8. – Од. зб. 1233. – 535 арк.

24. Опис фонографічних валиків // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 35. – 21 арк.

25. Плани наукової роботи, звіти за наукову роботу співробітника Кабінету музичної етнографії В. Харкова – 1927–1934 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6–1. – Од. зб. 7. – 32 арк.

26. Путівник по особових фондах Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського / [відп. ред. Г. Скрипник, заг. ред. Г. Довженок]. – К., 2005. – 408 с.

27. Реєстр та опис [копій] фоноваликів, зроблених в Бібліотеці Конгресу США // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Книга опису № 15. – 48 арк.

28. Реєстр платівок на рентген плівках – копії з фоноваликів // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Реєстр. – 9 арк.

29. Реєстр фоноваликів із записами 1930-х – 1945 рр., 1948 р. та б. д. // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 14–5. – Од. зб. 566. – 36 арк.

30. *Рубльов О.* Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції 20–50-ті роки ХХ ст. / Олександр Рубльов, Юрій Черченко. – Київ, 1994. – 351 с.

31. Старі книги опису і реєстри фоноваликів. [Книга опису валиків, 06. 1942] // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 8. – Од. зб. 1234. – Арк. 69–109.

32. *Сторожук А.* Климент Квітка (людина–педагог–вчений) / Ася Сторожук. – К., 1998. – 100 с.

33. Українські народні думи / керівник проекту Софія Грица. – К., 2007. – 824 с., іл. 16 с.

34. *Харків В.* Етнографічний сектор – Кабінету музичної етнографії. Стаття про роботу кабінету. 1936 / Володимир Харків // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23 (14). – 12 арк.

35. *Харків В.* Окремі нотатки з питань музичного фольклору і фонографування / Володимир Харків // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6. – Од. зб. 24 (15). – 66 арк.

36. Хроніка. Комісія Історичної Пісенності // Україна. – К., 1929. – Кн. 4 (липень–серпень). – С. 171–172.

37. *Штундер З.* Два листи Климента Квітки до Володимира Гнатюка з 1923 року / Зіновія Штундер // Записки НТШ : Праці Музикознавчої комісії. – Т. ССХХVI. – Львів, 1993. – С. 269–289.

38. *Юзефчик О.* Внесок В. Харкова в українську музичну фольклористику / Оксана Юзефчик // Народознавчі зошити. – 2000. – №1. – С. 108–114.

39. *Юзефчик О.* Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української фольклористики кінця ХІХ–першої третини ХХ ст. / Оксана Юзефчик – Київ, 2004. – 200 с.

40. *Юзефчик О.* З історії Кабінету музичної етнографії ВУАН / Оксана Юзефчик // Народна творчість та етнографія. – 1999. – № 5–6. – С. 115–116.

41. *Юзефчик О.* Фольклористична діяльність М. П. Гайдая у 20-х рр. ХХ ст. / Оксана Юзефчик // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – 1999. – № 2. – С. 107–113. – (Серія Мистецтвознавство).

42. *Ames E.* The Sound of Evolution / Eric Ames // Modernity. – 2003. – Vol. 10. – № 2. – P. 297–325.

43. *Bagnowski P. Zaczęła się era fonograficzna!* / Paweł Bagnowski, Katarzyna Janczewska-Sołomko – Warszawa, 2003. – 16 s.

44. *Der Phonograph // Das Volkslied in Österreich: volkspoesie und volksmusik der in Österreich lebenden völker* herausgegeben vom K. K. Ministerium für kultus und unterricht Wien 1918 / Walter Deutsch und Eva Maria Hois bearbeiteter und kommentierter Nachdruck des Jahres 1918. – Wien, 2004. – S. 52–56.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.2013

Прийнята до друку 21.05.2013

PHONOGRAMS' ARCHIVE OF MUSICAL ETHNOGRAPHY CABINET OF UKRAINIAN ACADEMY OF SCIENCES

Iryna DOVHALYUK

*Filaret Kolessa Ukrainian Folkloristics Department,
Ivan Franko National Universiti in L'viv,
1/345, Universitets'ka str., L'viv, Ukraine, 79602
tel. (+38032) 239 47 20, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com*

Clement Kvitka considered that the establishing an archive of phonograph cylinders is one of the most important areas of the work of musical ethnography of the Ukrainian Academy of Sciences. At first the question of the necessity of opening the archive was raised in 1923, but researcher have been able to implement his idea only in 1928. Focusing generally on the works of similar European institutions – the Vienna, Berlin and Paris archive of phonograph, K. Kvitka managed not only to establish the archive of phonograph cylinders, but also to launch a new, fundamental period in the history of sound archiving folk music in Ukraine.

Key words: Cabinet of musical ethnography Ukrainian Academy of Sciences, Clement Kvitka, Vladimir Kharkiv, the archive of phonograph, phonograph recordings of folk music.

**ФОНОГРАММАРХИВ КАБИНЕТА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ
ВСЕУКРАИНСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК****Ірина ДОВГАЛЮК**

*Кафедра украинской фольклористики имени академика Филарета Колессы,
Львовський національний університет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1/345, Львов, Украина, 79602
тел.: (+38032) 293 47 20, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com*

Создание архива фонографических валиков Климент Квитка считал одним из важнейших направлений работы Кабинета Музыкальной этнографии Всеукраинской академии наук. И хотя впервые вопрос о необходимости открытия архива был поднят К. Квиткой в 1923 году, реализовать идею исследователю удалось разве что в 1928 году. Ориентируясь в целом на работу подобных европейских учреждений – Венского и Берлинского фонограммархивов, К. Квитке удалось не только заложить архив фонографических валиков, но и начать в Украине новый, фундаментальный период в истории звукового архивирования народной музыки.

Ключевые слова: Кабинет музыкальной этнографии ВУАН, Климент Квитка, Владимир Харьков, фонограммархив, фонографирование народной музыки.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК: [39:645.48]:17.022.1(477)

САКРАЛЬНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО РУШНИКА

Людмила АНДРУШКО

*Львівський державний університет внутрішніх справ,
кафедра філософії та політології,
вул. Городоцька 26, Львів, Україна, 79007
тел.: 0672771842, e-mail: luda-andrushko@ukr.net*

Розглянуто український рушник як атрибут традиційного інтер'єру, свят та обрядів, а також як значне явище духовної культури та етнічний символ України, що становить живий зв'язок минулого із сучасним.

Ключові слова: рушник, сакральний, орнамент, духовна культура.

Народне мистецтво ніколи не було мистецтвом заради мистецтва. Те, що зараз ми цінуємо як художні витвори, входило в побут як необхідна ужиткова річ із найбільш зручною формою, розміром та оздобленням, задовольняючи водночас духовні та естетичні запити. Кожний рушник, мав утилітарне призначення, але й був невід'ємною складовою світу певного покоління. Оздоблення та художньо осмислена форма рушників виявляли психологічний бік і культурно-історичну значущість творів народного мистецтва.

Як предмет дослідження рушник фігурує у працях багатьох учених – етнографів, фольклористів, істориків, мистецтвознавців, дослідників вишивки, орнаменту і дохристиянських вірувань. У науці нагромаджено велику кількість важливої інформації, яка, однак, не становить органічної єдності усіх аспектів змісту і значення рушника. Поширене твердження про те, що рушник є предметом не тільки матеріальної, а й духовної культури, не сприяє цілісності трактування, оскільки не розкриває природи його дуальності та поліфункціональності, а відтак, очевидно, і полісемантичності. Цю тему досліджували Л. Булгакова [3], Т. Кара-Васильєва [4], О. Никорак [6], С. Сидорович [9], А. Сушко [10] та інші.

Завдання нашої статті, спираючись на праці попередників, полягає у розгляді рушника як сакрального твору народного мистецтва і водночас як явища мистецької і духовної традиції в єдності усіх аспектів його змісту й значення.

Рушник – не тільки учасник обрядів, а й статичний елемент народного побуту, зокрема йдеться про його незмінну роль в оздобленні житла, звичаєві норми функціонування в побуті. Поняття звичаю ширше, ніж обряду; його можна прирівняти до історичного документа, на що звернули увагу дослідники етногенетичних процесів. В інтер'єрі української хати рушник займає найпочесніше серцевинне місце. Його розміщують у “красному куті”, на східному боці, на божниці

разом зі святими образами. У розгорнутому вигляді, спеціально укладений, він закріплюється над вікнами і дверима. Рушники звисають на стіні із розташованих поміж вікнами кілків чи жердки. Відтак, рушник розгортає в хаті велику священну панораму. Особливий стан житла добре відтворив Степан Килимник, описавши селянську хату у Великодню ніч: “У хаті мов у віночку: по стінах на кілках розвішані вишиті рушники; на столі білі скатерки, а поверх них розставлені вибагливі печива – бабки, паски, мазурки та до свячення приготовлене; три пасочки на посвячення (жовта, біла та житня – чорна; цілушка житнього хліба), сирна паска, масло, ковбаса, шинка, печене поросятко з хрінном у зубах, поріб’я, крашанки та писанки, хрін, сіль, пшоно, ніж та інше. Хата наповнена цими пахощами. Застелені лавки чистенькими рушничками, застелений піл чистим в окружочки рядном з “горою” подушок; вибілена, сяє хата й при тьмяному світлі; всюди чисто, прибрано, помито, підмазано; оздоблений комин різними казковими вибагливими малюнками. Це творчість дбайливих господинь чи дівчат. За образами закладено нові “київські” рушники, заквітчано васильками, ласкавцями та кудрявцями, що розпускають на всю хату такі присмні пахощі; горить перед образами лампада червоним чи зеленим світлом (у кольорових склах)... І все це, цей вигляд і лад селянської хати, вселяє в душу її мешканців глибоке романтичне чуття... На обличчі, від найменшого до найстаршого – і дідуся-бабусі, і батька-матері, і дітей – сяє радість, щастя у хаті в цю ніч!” [5, с. 66].

Як бачимо, рушник домінує в українському житлі, а в поєднанні з іншими речами й об’єктами (окрім згаданих, це вікна, двері, стіни, ряд ікон, лампадка та інші) значно розширює свої зв’язки, межі свого впливу і дії, охоплюючи увесь хатній простір, перетворюючи його на сакральний. Бачимо, як розширюється те ж сакральне коло, визначене в обрядах. Тільки тут нам уже відома медіумно-магічна функція, функція творення сакрального кола постає ще чіткіше і яскравіше: рушник розміщується суто по периметру хати, творить на цьому пружі кола периметру акцентовану східну точку – вітвар (“алтар”, “алатир”) і всю дію скеровує в центр, на людину. Рушник тут постає як предмет нерухомий, але не бездіяльний, спрацьовує ефект його присутності в інтер’єрі. Для наочності скористаємося схематичним малюнком сакрального кола, накресленим у результаті дослідження значення й функціонування рушника в обрядах. Кола ці справді суміщуються, бо їх центром є людина, отже, центр незмінний, але тепер він розширився.

Отже, рушник сакрального кола знову виступає як рушій, але в цьому випадкові в найвищій, очевидно, основній ролі священнодійства. Він одухотворений, живий діяч і в Великодню ніч виявляє свою особливу силу. У дослідженнях етнографів є твердження і записи про ставлення українців до рушника як до живої істоти, зокрема про те, що правило приписувало вішати чи розстилати його “лицем” до людей, а “спинкою” до стіни, столу і таке інше. Явище персоніфікації, одухотворення звичне не тільки у фольклорі – народних піснях, загадках, приказках, а й в усному мовленні і сучасній поезії.

Розглядаючи теорію словесності, О. Потебня довів, що вона невіддільна від історії словесності, і встановив, що вирішальним і надзвичайно тяглим у часі етапом творення словесності був міфологічний етап з його міфічним світосприйняттям і міфічним мисленням. Основою ж міфологічного мислення, творчого механізму є образ, породжений уявленням, яке з’являється в результаті переробки зовнішніх вражень почуттями і розумом. Із теорії О. Потебні виділимо лише те, що

допоможе, на нашу думку, з'ясувати “живу” сутність рушника. Учений вказав, що міфічне (міфопоетичне) мислення “ап'юріорні в тому розумінні, що передбачають пізнане (нами самими чи попередніми поколіннями), збережене для теперішньої миттєвості за посередництва слова і зображення” [8, с. 418]. Дослідник увів до системи міфічного мислення і передачі його досягнень не тільки Слово (звук), що передає образ, а й паралельне його зображення, накреслення. Далі О. Потєбня розширив і пов'язав зі словом-міфом і міфічним мисленням та світобаченням не тільки зображення, а й обряд, ритуал, звичай і предметні знаки та символи, предметні пам'ятки [8, с. 426]. Ці теоретичні положення вченого озброюють нас методологічним підходом, який дає змогу розглядати увесь предметний комплекс внутрішнього обладнання українського житла і, зокрема, функції та значення рушника. Насамперед ідеться про обрамлення вікон, дверей і покуття. Помітно невипадковість, системність і порядок у розміщенні рушників. Вони всі розміщені на одній лінії, високо від підлоги над вікнами, дверима, образами; однаково укладені – переділені по довжині, а в центрі над вікном однаково укладено квітку-розету, від якої симетрично звисають розгорнуті полотнища рушника, викінчені тороками або мереживом у вигляді зубчиків. Так у рушниковому обрамленні вікна з'являються три акценти: рушник як цілість; центр-квітка (розета); розправлені “крила”; поля полотнища зі зображеннями і тороки (див схема 1).

Інакше обрамлювали рушником мисник у традиційному інтер'єрі української хати. Зі схеми видно, що, по-перше, мисник розміщений нижче, ніж вікно, а, по-друге, в укладенні рушника нема квітки-розети. У цій деталі (квітка-розета), що є, очевидно, ритуальною, вважаємо є спеціальна вказівка на особливе, виняткове значення рушника при вікні в інтер'єрі українського житла. Адже ніде більше, у жодних обрядах, рушник не укладають у такий спосіб. Це та першорозета-квітка, яка пізніше в усьому мистецтві семантично пов'язується із Сонцем. Ідеться, припускаємо, про онтологічні і гносеологічні витоки цього широко вживаного образу. Рушник із розетою-квіткою при вікні в українському житлі з'явився тому і тоді, коли Сонце через вікно увійшло в хату й освітило космічним світлом Всесвіту, і принесло людям у хату ні з чим не зрівняну радість. Ясне, красне, світле й трисвітле, божественне – сам Бог.

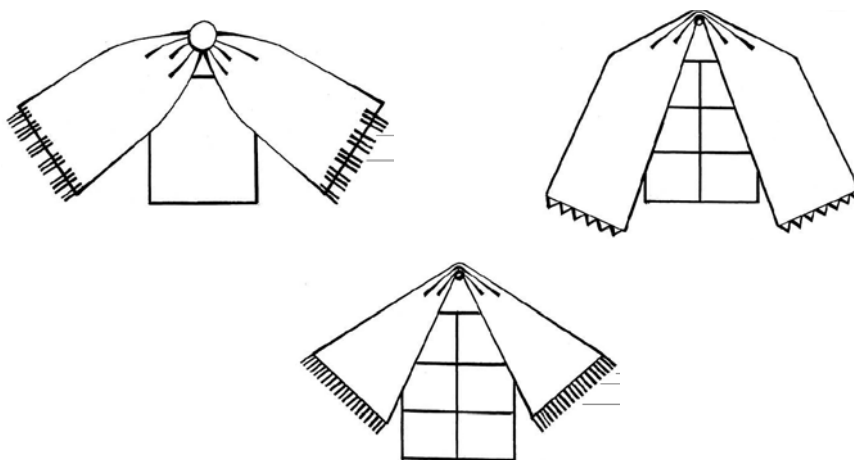


Схема 1.

Це легко зрозуміти, якщо подумати, який довгий шлях пройшла людина до цього моменту, живучи у природних печерах, землянках, куренях, наметах із кісток і шкір мамонта... Раз увійшовши в хату, Сонце оселилося в ній назавжди. Рушник, власне і став утіленням та образом приходу Сонця, його як світила, та його постійного перебування. Очевидно, маємо тут реалізацію акту міфологічного мислення, акту об'єктивування думки, який науково сформулював і довів О. Потебня: “перенесення... суб'єктивної думки в об'єкт”¹. У нашому випадкові рушник – персоніфіковане Сонце, що є алегорією чи метафорою. Так само це не порівняння. Рушник із розетою-квіткою і виступає Сонцем. Живий божественний його лик, якому поклонялися. Тут воно сходить, доходить до апогею (квітка-розета) і заходить. Рушник утілює його шлях і його самого. Це показано на схемі (див. схема 2).

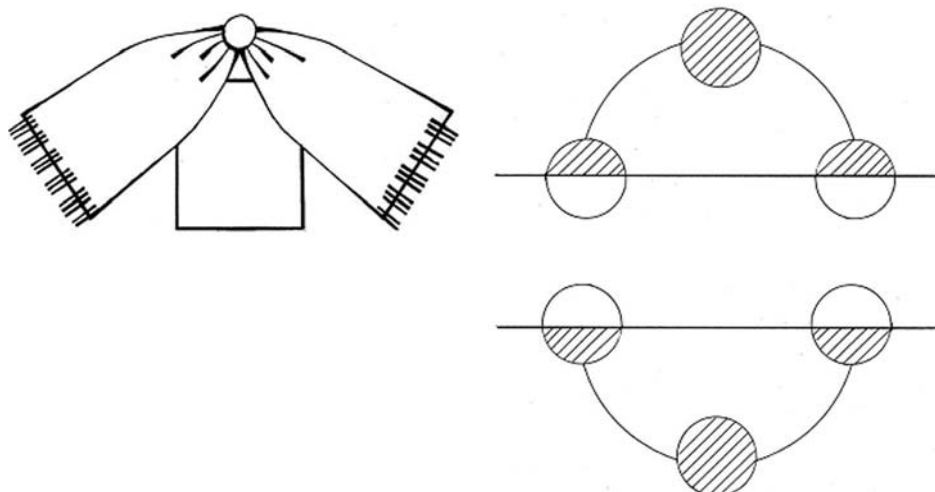


Схема 2.

І це не умовність, а безпосереднє об'єктивоване знання. Релігія і віра, говорячи сучасною науковою термінологією, – етап пізнання світу, або, як писав О. Потебня, “міфологічне світоспоглядання, в чому б воно не виражалось: у слові і переказі (міфі. – Л. А.) чи в речовій пам'ятці, обряді і звичаї”. Учений стверджував, що це той крок міфологічного мислення, “необхідний для подальшого розвитку всього людства” [8, с. 426]. Сприйняте завдяки чуттям і спостереженням велике космічне явище, що викликало напружену роботу думки, породило таке ж велике уявлення, яке об'єктивується тільки завдяки образів, названому словом. Відповідно цей образ набуває такого ж усеосяжного, космічного (упорядкованого божественною силою) масштабу, примноженого тим, що образ постав, як Сонце, в русі. Сонце і його рух невіддільні: воно зійшло, пішло, стало в найвищій точці, рушило по схилу, зайшло... Важливо зрозуміти, що для міфологічного мислення важливий момент усвідомлення великого космічного явища: Сонце зійшло, стало на свій небесний шлях і рушило до життя – руху, діяльності – до землі і до всього живого на ній.

Аналіз функціонування рушника в інтер'єрі традиційного українського житла дав нам змогу встановити, що рушник є космічним сакральним образом, втіленим у найдоцільніший, найвідповідніший предмет, що здатний виявити водночас

і складний синкретичний образ, і його багатозначну синкретичну й сакральну ідею. Рушник – це міфологічна з'ява самого Бога-Сонця. Саме ця космічна потуга вселенського божества і надала рушникові тієї сили, яка поширилася на всі випадки його функціонування в обрядах, ритуалах, звичаях. Цілком можливо, що перший рушник виник із духовної потреби саме для вікна і дверей, через які в оселю входило Сонце, його проміння і світло, а його першою назвою стало слово божник. Звичайно, звучала назва інакше, але зміст передавала саме цей. Обіймаючи ще нехристиянських богів на домашньому вівтаріку, рушник закономірно зайняв “красний кут” (покуття), адже само – Сонце-“Красне”.

Отже, у свідомості українців рушник не тільки сакральний ритуальний і неживий предмет, це святий образ, живий символ самого Бога-Сонця, що супроводжував українців із доісторичних часів.

В інтер'єрі української хати рушники виконували виразно художньо-естетичну функцію. Вони здобули належне визнання та викликали підвищену увагу саме завдяки своїй художній цінності, багатством орнаменту, в який вкладено чимало праці, хисту і нестримного прагнення краси. Рушники стали мистецькою ознакою і характеристикою всіх етнографічних регіонів, які разом складають і творять неповторну українську культуру.

Традиційний рушник – це не звичайна утилітарна річ, що служить людині повсякдень подібно до знаряддя праці або начиння. Серед звичайних ужиткових речей є його двійник. Класифікуючи рушники за призначенням, етнографи назвали його “господарським рушником”. У народній термінології цей предмет має іншу назву: утиральник (найпоширеніша, уживана на всій території України), втиральник, отиральник, утирка, утиранка, утирочка, утирач і посудник (Полтавщина, остання назва, очевидно, пізня) [6, с. 96]. Ці назви є за суттю варіантами однієї, це спільнокореневі слова, які вказують на конкретне ужиткове призначення предмета, що служив для витирання обличчя і рук. Господарські рушники виконували побутову функцію.

Власне рушник має в українській мові велику кількість назв, які, однак, не замінюють головної – рушник, а застосовуються паралельно й акцентують на призначенні, способі виготовлення, техніці виконання, характері оздоблення, колориті, навіть на місці виготовлення. У кожному регіоні України існували свої назви, були й такі, що мали вживатися повсюдно.

Різноманітними є й атрибутиви рушника: на Закарпатті: “брусо”, “брусята”, “грядовий”, на Гуцульщині – “заснівчастий”, “картатий”, “писаний”; на Бойківщині – “перебраний”; на Буковині – на “оказію”, “натиканий”, “старосвітський”, “бурундук”; на Полтавщині – “покутний”, “божковий”, “божник”, “іконний”, “кілковий”, “кільковий”, “ключовий”, “стінний”, “плечовий”, “податковий”, “для хрестин”, “вінчальний”, “на смерть”, “для хвороби”, “на скот”, “тканий”, “шитий”, “вишиваний”, “вибійчастий”, “мережаний”, “мальований”, “пісний”, “червоний”, “кролевецький”, “королівський”, “калінкоровий”, “полотняний”, “паперовий”, “вирішуваний”, “наклеюваний” [7, с. 19]. Усюди в Україні поширена назва “обітний” і “обиденний”. Українці ототожнюють оповитий святістю рушник із живою істотою; Ще й донині на Черкащині (Чорнобаївський район), Київщині (Переяслав-Хмельницький район) для одно- і двостороннього рушника функціонують відповідні назви: “одноличко” і “дволичко” [7, с. 36].

Це вербальне багатство дуже промовисте, воно втілює кілька критеріїв для називання: по-перше – за призначенням (“кілковий”, “божник”, “покутний”, “на оказію”, “на смерть”, “весільний” та ін.); по-друге – за територіальним поширенням, а часом і виготовленням (“київський”, “полтавський”, “чернігівський”, “кролевецький” та ін.); по-третє – за технологією виготовлення тканини і оздоблення (“перебраний”, “тканий”, “вишиваний”, “мережаний”, “вибійчастий” та ін.); ритуальний точного призначення і разового вживання (“обиденний”, “на смерть”, “на вінчання”, “вирішуваний”).

В інтер’єрі кожен “знав” своє стале місце: на кілках – “кілкові”, “на сволоки”, “на жердки”, на ікони – “божники”, “зав’єси”, “зав’єски”, “занавіси”, “занавіски”.

У Карпатах, як і в багатьох інших регіонах України, хліб, що лежав на столі, накривали спеціальним рушником, який мав назви: “пулка”, “пілка”, “хлібувця”, “портя”, “портюк”. У різних населених пунктах “пулку” виготовляють згідно із традиціями кожного осередку. Рушником вкривали паски, несучи їх святити до церкви на Великдень [6, с. 102]. Окремим видом рушників, які відомі лише на Луганщині, є рушники “діжники”, які використовували для прикривання діжі [10, с. 40].

Рушники та “утиральники” різняться за розмірами, за техніками ткання тканини і за оздобленням. Утиральники найчастіше робили із гладкого безузорного шматка полотна, відіраного від сувою. Багатші родини мали спеціальні господарські рушники невеликих розмірів (30×50 см) зі стриманим декором. На Гуцульщині такі рушники ткали найчастіше саржевими переплетеннями, декор розміщувався на повздожних кінцях. У міщанських хатах їх вішали над умивальниками і вживалися в різних місцевостях України.

Інакше виглядали власне рушники. Зокрема “кілкові”, характерні для центральних і північно-східних районів України та українського Полісся від Сумщини, Чернігівщини до Волині, були найбільші за розмірами. Такі рушники розвішували над віконними отворами, над одвірками та у простінках, середню частину складали, перевішували на кілках, спадаючі донизу кінці надівали на прутик, щоб повністю показати орнамент. На Рівненщині і Волині, Північній Чернігівщині і на Поліссі такі рушники мали вузьку видовжену форму (1,5–2,1 м на 0,3–0,4 м). Орнамент розвивався поперечними смугами, залишалася незначна частина білого поля.

У 1920-х роках під впливом культурних зв’язків зі східними областями України рушники як постійний елемент інтер’єру поширилися в західних областях. До того часу на Львівщині та Західному Поділлі прикрасою стін, точніше образників і міжвіконних простінків, одвірків були штучні квіти. У Кам’яно-Бузькому районі Львівської області стіни розмальовували кольоровою глиною за допомогою естампів, вирізаних із прив’ялих картоплин. На Гуцульщині аналогічну функцію виконували нанизані на шнурки писанки [9, с. 82].

Довжина рушників була різною, найменша – на Закарпатті (45×65 см), де орнаментували тільки один кінець. Такі рушники розвішували не на стінах, а рядочком, на “грядці”, над ліжком. Перекинута, прихована, частина виткана із пряді гіршого сорту, іноді навіть із небіленої. Відкрита, зовнішня, видима частина займала дві третини довжини рушника і була вся переткана широкими узорчастими смугами. Очевидно, що таке виконання – пізнє нововведення. Найдовші зі знайдених рушників мають довжину до шести метрів, це так звані житомирські “занавіски” та чернігівські перебірні рушники.

Отже, як бачимо, рушник і утиральник – функціонально різні предмети, хоча і споріднені, виконані з одного матеріалу – із лляних, конопляних чи бавовняних ниток. Рушник вплинув, звичайно, і на утиральник, що втілюється у звичасвій життєвій нормі: “вставати раненько, вмиватися біленько”, тобто вставати до схід сонця, вмиватися непочатою водою та втиратися чистим білим рушником. Це також обряд, але вже інший – обряд очищення, який постійно повторює сама людина. Предмети тут зведені до мінімуму, зв’язки також: людина → вода → утиральник. Дійство пов’язане із Сонцем і з початком дня. Це, умовно кажучи, “мікрообряд”, де функцію утиральника зведено до функції полотна. Він і знакується як частинка полотна.

Сам же рушник, як свідчать результати мистецтвознавчих досліджень, ніколи не був річчю ужитковою. Із самого початку – від виникнення ідеї речі і створення – він, подібно до намітки, став священною річчю, опредмеченим символом, предметом ідеальним, сакральним [2, с. 87–103]. Цей висновок підтверджує вся народна традиція. Упродовж багатьох століть рушник не змінював своїх функцій й навіть більше – такий кардинальний факт, як зміна релігії (християнство витіснило язичництво), не змінив сутнісного значення традиційного рушника. Рушник не десакралізували і в християнські часи, як багато інших рукотворних предметів. Натомість його долучили до найвищих сакральних символів і предметів нової християнської релігії – до свічки, хреста, ікони.

Про це свідчить багато обрядів (весільний, поховальний, новосілля та ін.), це бачимо і в інтер’єрі українського житла, і в храмі, де традиційний український рушник до сьогодні функціонує як священний предмет. Власні спостереження дають підстави стверджувати, що в наш час відбувається актуалізація саме сакрального значення рушника (масове використання у храмах, у храмових інтер’єрах; державний рівень обряду гостинності) [1, с. 330–335], а ще дають підстави розглядати рушник як сакральний образ такого ж рівня, що й ікона. На типологічному рівні український рушник як сакральний символ синтезує, подібно до ікони, релігійні, естетичні й етичні принципи не тільки на рівні ідей, а й у предметному художньо-знаковому втіленні.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що впродовж тисячоліть рушник не змінював свої функції. Після язичництва настала епоха християнства, але й вона не змінила сутнісного значення традиційного рушника. Рушник не десакралізувався подібно до інших рукотворних предметів, а своєю сакральною силою долучився до найвищих символів і предметів нової християнської релігії.

Це дає підстави розглядати традиційний рушник як сакральний твір народного мистецтва за всіма правилами мистецтвознавчого і художнього аналізу, подібно до того, як мистецтвознавча наука розглядає ікони за всіма законами іконописного живопису. Вважаємо, що тільки на цьому шляху відкривається можливість наукового аналізу художньо-мистецьких особливостей традиційного українського рушника і тлумачення його семантики.

Список використаної літератури

1. *Андрушко Л.* Рушник в інтер'єрі церкви / Л. Андрушко // Народознавчі зошити. – 2001. – №2. – С. 330–335.
2. *Білан М.* Український стрій / М. Білан, Г. Стельмашук. – Львів : Фенікс, 2000. – 328 с., іл.
3. *Булгакова Л.* Поліський рушник ХХ ст. / Л. Булгакова // Полісся України. Матеріали історико-етнографічного дослідження. Вип 2. Овруччина 1995 / Л. Булгакова. – Львів : 1999. – С. 329–340.
4. *Кара-Васильєва Т. В.* Українська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. О. Заволокіна. – К. : Либідь, 1996. – 93 с., іл.
5. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 3 кн. / С. Килимник. – К. : Обереги, 1994. – (Факсим. вид.). Кн. 2. (Весняний цикл). – 1994. – 400 с.
6. *Никорак О. І.* Сучасні художні тканини Українських Карпат / О. І. Никорак. – К.: Наукова думка, 1988. – 224 с., іл.
7. Поетика та семантика українського рушника : Образ, символ, знак : тези і резюме доповідей наук.-практ. конф. 16–17 квітня 1997 р. – К. : [б. в.], 1997. – 52 с.
8. *Потебня А. А.* Слово и Миф / А. Потебня. – М. : Лабиринт, 2000. – 622 с.
9. *Сидорович С. Й.* Художня тканина західних областей УРСР / С. Й. Сидорович. – К. : Наукова думка, 1979. – 153 с., іл.
10. Українське традиційне вишивання на Слобожанщині / [упоряд. та автор статті В. А. Сушко]. – Харків : Стиль-іздат, 2008. – 60 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.02.2013

Прийнята до друку 27.03.2013

SAKRAL IMADG OF UKRAINIAN TOWL**Liudmyla ANDRUSHKO**

*Department of Philosophy and Politology,
Lviv State University of Internal Affairs,
str. Gorodotska, 26, Lviv, Ukraine, 79007
tel.: 0672771842, e-mail: luda-andrushko@ukr.net*

Rushnyk is present in traditional design of Ukrainian dwelling. It is constantlu used during national holidays. Rushnyk is a cultural treasure of Ukrainian people. Rushnyk is an outstanding feature of Ukrainian spiritual culture. It is an ethnic symbol of Ukraine. Rushnyk is present in traditional design of Ukrainian dwelling. It is an immortal link that connects past and future generations.

Key words: rushnyk, ornament, spiritual culture.

САКРАЛЬНИЙ ОБРАЗ УКРАИНСКОГО РУШНИКА

Людмила АНДРУШКО

*Кафедра философии и политологии,
Львовский государственный университет внутренних дел,
ул. Городецкая, 26, Львов, Украина, 79007
тел.: 0672771842, e-mail: luda-andrushko@ukr.net*

В статье представлен украинский рушник как атрибут традиционного интерера, праздников и обрядов, а также как самобытное художественное явление духовной культуры и этнический символ Украины, и делает живой связь прошлого и современного.

Ключевые слова: рушник, сакральный, орнамент, духовная культура.

УДК: 911.375.3:314

МІФ МІСТА: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Ірина ПАТРОН

Кафедра філософії мистецтв

Львівський національний університет імені Івана Франка

вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000

тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com

Розглянуто найактуальніші теоретичні підходи до проблематики міфу міста, зокрема поняття “міф” в контексті семіотики міста у дослідженнях московсько-тартуської школи (Ю. Лотман, В. Топоров) та у дослідженнях українського вченого Т. Возняка. Завдяки розумінню культури як тексту, також проаналізовано інтерпретацію простору міста у дослідженнях І. Мітіна.

Ключові слова: міф, місто, текст, міфогеографія, Ю. Лотман, В. Топоров, І. Мітін.

Мірче Еліаде у праці “Аспекти міфу” [11], зазначив, що досить важко знайти визначення міфу, прийнятне для всіх учених і водночас для фахівців. І взагалі, чи можливо знайти таке універсальне означення, яке охопило б їхні функції в архаїчних і традиційних суспільствах? Міф є одним із надзвичайно складних аспектів культури, його можна вивчати та інтерпретувати з багатьох позицій.

У XIX столітті в науці утвердився підхід до міфу як до “казки”, “фантазії”, натомість на сучасному етапі, вже понад півстоліття, західноєвропейські вчені розглядають міф так, як його сприймали у первісних суспільствах, де він означав “правдиву, реальну подію” і, що найважливіше, подію сакральну, значущу, яка є прикладом для наслідування. На думку М. Еліаде, це нове значення слова “міф” у сучасній мові стає двозначним [11]. Насправді, це поняття використовується в наш час і як “вігадка”, “ілюзія”, і як “священна традиція, приклад для наслідування”, що зрозуміло і близько для етнологів, соціологів, істориків релігії.

“Словник культури XX ст.” [9] фіксує три значення поняття “міф”: 1) давній переказ, розповідь, легенда; 2) міфотворчість як космогенез; 3) особливий стан свідомості, який історично і культурно зумовлений.

Перше значення чи уявлення є звуженим: міф не може бути тільки історичною розповіддю, бо на стадії міфологічного мислення те, що говориться не відділяється від того, про що говориться. Міфологічна свідомість не знає про такі фундаментальні протиставлення постміфологічної культури, як реальність і вігадка, правда і брехня, оскільки, в міфологічній свідомості є інше розуміння часу та простору, яке відрізняється від нашого розуміння і ставлення. Питання в тому, який погляд на міф обирати: чи з позицій сучасності, чи з позицій мислення людини з міфологічною свідомістю.

Друге значення поняття міфу, як космогенезу, – народження світу із хаосу, – є більш коректним уявленням, але нас міф цікавить передовсім тому, що в XX столітті він став однією з найважливіших культурних категорій, а це сталося завдяки його розумінню в третьому значенні, як особливого стану свідомості, тобто як нейтралізатора між усіма фундаментальними культурними опозиціями, перш за все між життям і смертю, правдою і брехнею, ілюзією і реальністю. Ось чому, на думку І. Руднева, у період сталінських репресій міф діяв так безвідмовно, коли йшла підміна понять (“вождь” – “герой”, “злочинець” – “жертва” та ін.), свідомість людини затьмарювалась, і нею повністю володіла підсвідомість. Тому міф є настільки важливий для XX століття: і в плані політики, і в плані культури загалом.

Роль міфу в житті сучасного суспільства досить неоднозначна. Міф як універсальна форма дотеоретичного світосприйняття наявний у різних сферах духовно-практичного освоєння реальності (міф масової свідомості, гносеологічні міфи – у структурі наукового знання; ідеологічні міфи, “магічний реалізм” – у літературі і мистецтві, як елемент, що володіє могутнім продуктивним потенціалом. Водночас сучасну політичну міфологію часто використовують політичні організації і владні структури для цілеспрямованого програмування масової свідомості, формування лояльно-конформістських або радикально-агресивних суспільних настроїв [8].

На думку Ролана Барта, “міф – це слово, висловлювання” [2, с. 72], хоч не будь-яке висловлювання може стати міфом, для цього потрібні особливі умови. Насамперед треба зрозуміти, що міф – це комунікативна система, повідомлення. Відповідно, міф не може бути річчю, концептом або ідеєю, він є одним зі способів означування, міф – це форма, яка має свої історичні межі, умови її використання. Міфічне слово є повідомленням. Воно не обов’язково має бути усним, це може бути і письмо або зображення, і фотографія, і кінематограф, і реклама, і репортаж та ін. Сутність міфу не визначається ані тим, про що йдеться, ані його матеріальним носієм. Р. Барт вважав, щоб протистояти сучасній міфологізації культури, необхідно створити новий штучний міф.

Як зазначила Софія Андрусів, “космологічна (архетипічна, міфологічна) свідомість, замінена історичною, лінійною свідомістю, не зникла безслідно, вона, як основа, архетип людського мислення, постійно проступає в тексті культури. Культурні епохи, історія культури – це постійний діалог з міфологією (у найширшому розумінні слова), коливання між міфом і неміфом, то відновлення, оприявлення міфологічного світосприйняття – реміфологізація, то його усунення, торжество лінійно-дискретного мислення – деміфологізація” [1, с. 24].

Поняття “міф” у контексті семіотики міста розглядали і в дослідженнях московсько-тартуської школи, зокрема досліджували такі аспекти, як простір, структура міфу – В. Топоров; означення міфу, міф та ім’я – А. П’ятигорський, Б. Успенський, Ю. Лотман та ін. Отож, їх висновки будуть для нас корисними і важливими. Ці ж учені сформулювали також основні положення про сутність і природу міфу в семіотичному контексті. Міф, як і інші елементи семіотичної системи, текстуальний. Він становить неподільність назви речі і самої речі, ідейну образність дійсності у взаємозв’язку із самою дійсністю. Міф та ім’я безпосередньо пов’язані: одне зводиться до іншого. Міф персональний (має ім’я), ім’я – міфологічне. У семіосфері власні імена поводять себе так само, як текст у тексті, вони можуть перетворювати і моделювати простір довкола себе, згідно із

законом мови, в якій вони наявні (А. М. П'ятигорський). Міфологію у багатьох випадках визначає ім'я міста. Але це двобічний процес. З одного боку, особистість (історична) наділяє своїми рисами місто, а з іншого – місто (місце народження, проживання) визначає міфологію людини (львів'янин, киянин, петербуржець).

Зокрема, В. Топоров вважав, що будь-який текст – просторовий, а будь-який простір текстологічний, відповідно, простір є невід'ємною частиною міфу і його ознакою [4]. Учений досліджував “Петербурзький текст” і формування його міфу на основі текстів російської літератури. Дослідник уперше вжив термін “Петербурзький текст” і наполягав, щоб його писали з великої літери. Цим він хотів акцентувати індивідуальний, унікальний характер явища, в якому закарбовано “душу Петербурга”.

Праця В. Топорова “Петербург і “Петербурзький текст російської літератури” (Вступ до теми)” [10, с. 4–29] та дослідження багатьох років були присвячені літературним творам, інтимно спорідненим із петербурзьким простором. Петербурзький текст для В. Топорова – це не лише літературна, але й метафізична, містична реальність. Перше, що впадає в очі при аналізі конкретних текстів, які формують петербурзький текст, – це вражаюча подібність різних описів Петербурга, як одного і того ж, так і різних авторів, – аж до таких збігів, що в іншому (але не в цьому) випадку можна було б запідозрити плагіат. У кожному разі єдність опису Петербурга в “Петербурзькому тексті” не вичерпується лише кліматичними, топографічними, пейзажно-ландшафтними, етнографічно-побутовими і культурними характеристиками місця. Тут важливе розуміння наявності в Петербурзі глибинних сутностей, які більш кардинально визначають поведінку героїв структур, ніж вищеперелічені. Ця глибинна структура за своєю природою сакральна [10, с. 16].

Можна зробити висновок, що над “Петербурзьким текстом російської літератури”, формується певна вища реальність, її ми можемо назвати “петербурзьким міфом”, який одночасно є і причиною, і наслідком формування міського тексту. Підхід, який застосував В. Топоров, можна використовувати до розуміння й аналізу текстів інших міст. Важливо з'ясувати, що тексти міст не виникають спонтанно і без жодних на це причин, будучи до певної міри наслідком впливу великого метатексту, міфу міста загалом.

Міфологія міста як організованого простору складається, на думку В. Топорова, із серії бінарних опозицій – внутрішній (середній) і зовнішній (периферійний) та багато інших, які обумовлені першою опозицією. Внутрішній – зовнішній автор розглянув як “воля–неволя”, “дім–вулиця” та ін.

Наголос на наявних у міфології міста опозиціях характерний для дослідження Ю. Лотмана і Б. Успенського, які визначали семіотичний простір через відношення центр–периферія. У місті – центрі простору – акумулюються міфи про щастя, це місто–рай, місто–храм. У місті, яке розташоване на периферії побутують інші, есхатологічні, міфи. Ще один прояв ознаки міфу – це “простір знятих опозицій”, це існування полярних за значенням двох типів міст: місто–“діва”, місто–“грішниця”.

У статті “Символіка Петербурга і проблеми семіотики міста” [10, с. 30–45] Ю. Лотман писав про міфи генетичного плану й “есхатологічні міфи” міста. Місто як замкнений простір може перебувати в подвійних зв'язках з довколишньою Землею: воно може бути не лише ізоморфним державі, але і втілювати її, бути нею (як Рим).

Місто може бути й антитезою до держави. Концентричне розташування міста в семіотичному просторі зазвичай пов'язане з образом міста на горі (або на горах). Таке місто постає як посередник між землею і небом, довкола нього концентруються міфи генетичного плану (в заснуванні беруть участь боги), воно має початок, але не має кінця – це “вічне місто”. Місто, протилежне концентричному, розташоване на краю культурного простору, воно створене всупереч Природі і перебуває з нею в боротьбі, породжуючи подвійну інтерпретацію: як перемоги розуму над стихіями і як спотворення природного порядку. Довкола назви такого міста, на думку Ю. Лотмана, будуть зосереджені есхатологічні міфи, ідея приреченості і перемоги природи буде невіддільною від цього циклу міської міфології.

На основі семіотики міста московсько-тартуської школи український дослідник Т. Возняк у своїй статті “Феномен міста” [3] зробив деякі узагальнення про заснування міста і його міфи. Як він вважає, міста можна поділити на ті, які засновані/закладені ще в міфологічному часо-просторі, на міста, засновані вже в історичну епоху, і міста, які взагалі не засновували, а неначе виростали з поселень іншого типу. Міста, засновані в міфологічному часо-просторі, який ми давно покинули і який тепер для нас недосяжний, з'являлися у точках стику/конфлікту трьох космогонічних сфер, на які ділився тогочасний світ – сфери небесної, земної та інфернальної. Міфи і ритуали, які здійснювали у головній святині міста, насичували окреслений простір міста різними сенсами і безліччю семантичних зв'язків, пов'язували простір цього міста з простором сакральним. Міф і ритуал насправді передують появі такого міста. Щоб міфологічний герой заснував місто, виконавши той чи інший ритуальний акт, міф мав уже існувати і бути для тогочасної людини живою реальністю. Міф і ритуал визначали структурування простору міста, функціональне призначення кожного з елементів його структури. Відтак, за матеріальним, фізичним субстратом міста крився його міфологічно-ритуальний субстрат, який і був генератором активного процесу семіотизації міста, надавання його елементам їх власного сенсу, генератором комунікації між ними, провокуючи на основі всього цього живого семіотичного комунікування консолідацію тексту культури цього міста. Місто не лише з'явилося і росло, але й отримувало свій неповторний культурний силует, що його дійсно можна розглядати як єдиний текст культури цього міста.

До другого типу міст належать ті, які засновані в цілком досяжному для нашого розуміння історичному часі та в цілком реальному фізичному ландшафті. Тогочасні владні структури закладали міста вже своєю волею, але віра була у повному розквіті, і вони все ще робили спроби заручитися охороною небесних патронів. Зазвичай патронів для міста вони шукали з-поміж християнських святих.

До третього типу міст можна віднести міста, які природним способом повільно та непомітно виростили з неміських поселень – у них не було акту закладання. Вони теж здебільшого з'являлися в історичному часі, часі людей. Більшість із них не такі давні, хоча поселення на їхньому місці могли існувати з правіків. Ті міста могли вирости і з села при дорозі, і при сторожовій вежі чи замку.

Не менш важливим актом, ніж акт вибору місця під місто, окреслення його території, як вказав Т. Возняк, був вибір його назви. Місто без назви подібне до дитини без імені, що є наче не до кінця народженою. Як дитині вибирають ім'я з огляду на її минуле, сьогоднішнє і майбутнє, так і в імені міста ми маємо і посилання

на “першоподію”, “первинний міт”, обставини заснування, мету, задля якої воно закладається, та майбутнє, якого йому бажають. За Т. Возняком, місто не тільки творилося як живий, своєрідний світ, але й персоніфікувалося – воно отримувало ім’я, герб, патрона, а також свою стать, що відбивалося в назві – чоловічого, жіночого чи середнього роду. Не кожне з міст заслуговує на назву *matra Roma*, але майже у кожному був характер, душа чи дух, і щось майже невловиме, що називаємо *genius loci* [3].

Інтерпретацією простору займалися й інші дослідники, зокрема, завдяки розумінню культури як тексту (на основі напрацювань тартусько-московської школи), зародився новий напрям географії – гуманітарна географія, яка вивчає способи і системи уявлень, інтерпретацій і репрезентацій географічного простору в людській діяльності. Головна відмінність гуманітарної географії полягає в її методологічному підході до дослідження взаємодії культури і простору, вона пропонує виділяти системи кодів і символів як проміжну ланку в системі “суб’єкт-об’єктне дослідження”. Принцип вивчення культури через мову її кодів і символів широко розповсюджений у гуманітарних науках. У гуманітарній географії це означає вивчення знаків, символів, архетипів, стереотипів, міфів, образів, ментальних репрезентацій та інших систем, за посередництвом яких певна культура, соціальна група або окрема людина осмислює довколишній географічний простір і організовує свою просторову діяльність. Гуманітарна географія сформувалася, як зазначив І. Мітін, в 1970-х роках, як “реакція” на широке розповсюдження в географії попереднього десятиліття кількісних методів дослідження й абстрактних просторових моделей. У Росії цей напрям розробляли серед інших Д. Замятін і І. Мітін. Базовий напрям гуманітарної географії, “образна географія”, вивчає особливості організації географічних образів (систему взаємозв’язаних і взаємодіючих знаків, символів, архетипів і стереотипів, які характеризують будь-яку територію). Окремі види або системи просторових уявлень є об’єктами вивчення сакральної географії, міфогеографії.

Міфогеографія, як вважає І. Мітін, має завдання “виділити особливий автономний контекст, який зміг би сформувати одну із багатьох можливих реальностей місця, орієнтуючись на свою домінанту” [5]. Учений пропонує свій підхід до інтерпретацій простору, географічних місць. Його праця “Міфогеографія. Нові механізми інтерпретації простору” [5] має на меті об’єднати зусилля географії як просторової науки та гуманітарних наук у вивченні простору та його етнокультурної специфіки. Розробляючи моделі системи просторових сенсів, І. Мітін використав поняття “палімпсест”, що безліч семіотичних систем, здатних розкриватися відповідно до кожного конкретного місця. Палімпсест, як категорія передбачає: автономність кожної із реальностей як одного із пластів єдиного палімпсесту; можливість встановлення правил побудови кожного пласту і закономірних зв’язків між пластами; існування певної ієрархії пластів кожного місця в кожен конкретний момент часу для кожного індивіда або групи; варіативність кожної ієрархії. Міфогеографія на основі ідеї “ігор із простором” дає змогу “гратися” пластами палімпсесту, визначаючи той чи інший головним (домінантним) залежно від цілей і умов [7]. Розгляд пластів палімпсесту як просторових міфів розкриває механізм виникнення і функціонування всього палімпсесту на основі безмежної інтерпретації утворених міфів, їх семіозису.

В іншій статті [6] І. Мітін, довів, що ми всі живемо в палімпсестах багатьох реальностей міста, у багатьох просторових міфах. По-перше, створений міф – це завжди реальність, на крайній випадок, це світ, де живуть люди. По-друге, міф – це не тільки реальність об'єктів, які ми можемо візуально “прочитувати”, але й реальність раніше створених уявлень. “Неможливо відмінити образ міста, який одного разу вкоренився в суспільній свідомості, можна тільки замінити його новим [...]” [6]. По-третє, в міфі неминуче відбувається деформація реальності при збереженні її оригінальності (Р. Барт). Просторовий міф, насамперед, доносить закладену в ньому ідею місця, його значення, його “message”. По-четверте, міф має конкретну аудиторію, він зорієнтований на визначеного користувача. По-п'яте, жоден міф не є закінченим, оскільки, процес семіозису є безмежним. Як висновок, будь-яке місце постійно заново переосмислюють, інтерпретують, наділяють новими значеннями, які виростають із елементів старого міфу, сама структура якого безконечно “перевтілюється”. Для простого мешканця це означає, що його особисте ставлення до міста, його місцева ідентичність, його топофілія (І. Мітін) – це суттєвий внесок у палімпсест символічно й утилітарно освоєного місця. Кожне нове значення, нехай і індивідуальне, збагачує той самий палімпсест ще одним пластом.

Зрозуміло, що не кожний створений пласт палімпсесту, не кожний народжений у свідомості образ, не кожне значення міста вкорінюється і зберігається тривалий проміжок часу. Але той, хто займається інтерпретацією місця (іміджмейкер, менеджер культури та ін.), повинен неминуче враховувати ті людські значення міста, ті стереотипи та ідентичності, які вже склалися. Завдання “зовнішнього” дослідника полягає в тому, щоб акуратно синтезувати нове просторове значення міста з урахуванням уже існуючих значень.

В основі механізму створення багатьох контекстів місця постає семіозис просторових міфів. Кожна “комплексна географічна характеристика” (КГХ) місця, кожен просторовий міф (кожен пласт), з одного боку, є автономним і актуалізується тільки в контексті своєї домінанти, а з іншого – є частиною всього палімпсесту. Кожен пласт побудований як певна цілість, яка складається зі спеціально відібраних ознак (елементів) місця. Текст пласту місця скерований на об'єднання або ілюструванням головної ознаки набору – домінанти. Наприклад, цей підхід ми можемо застосувати до аналізу міста, за домінанту можемо взяти “історичне місто” і відповідно вибрати різні пласти, міфи міста, що пов'язані з його історією (середньовічний, класичний, бароковий, радянський, сучасний та ін.). Ці пласти пов'язані спільною домінантою і є частиною загального палімпсесту міста відповідно до іншої домінанти – “національне місто” – міфами буде визначено інтерпретації міста залежно від національностей, які формували його текст, наприклад, “українське”, “польське”, “єврейське”, “російське” та інше місто.

Щоб перейти до інтерпретації конкретного місця, треба виділити комплексні географічні характеристики. Але за якою методикою це робити? І. Мітін запропонував “два шляхи до комплексності”:

1) аналітичний, в основі створення опису місця лежить аналіз принципу структурування всієї інформації як предмета;

2) синтетичний, в основі синтезу характеристики лежить відбір “видатних” одиниць інформації.

Як вважає учений, синтетичний шлях є продуктивнішим, бо тут усі елементи місця не поділяються за родовою належністю, їх об'єднують довкола однієї чи кількох домінант (як головну ознаку місця). Отже, в характеристиці будь-якого місця основним є відбір інформації з метою опису за певними домінантами. Цей відбір кожен дослідник робить доволі суб'єктивно та індивідуально для кожного місця.

Тепер перейдемо до просторових міфів за теорією І. Мітіна і розглянемо, як за їх допомогою можна інтерпретувати місто. Ми можемо розглядати просторові уявлення як міфи. Кожен пласт палімпсеста – це теж певний просторовий міф або міф є деякою інтерпретацією семіотичної системи, що робить цей підхід близьким до семіотичного методу розуміння культури, який ми обрали головним для нашої роботи. Учений розуміє міф як “вторинну семіологічну систему” [5], тобто міф є інтерпретацією мови. Процес творення та інтерпретації комплексних географічних характеристик місця є безмежним процесом семіозису просторових міфів. Інтерпретація простору – це творення просторових міфів, оскільки існує дуже багато контекстів як і багато авторів, тому і просторових міфів може також бути безліч. Кожен елемент характеристики, який обирає дослідник, актуальний лише в контексті своєї домінанти. Отже, утворилася складна структура, де одні міфи накладаються на інші, формуючи палімпсест. Кожен етнос, культура, епоха намагається створити картину “свого простору”, наскрізь просякнуту міфами, що накладаються один на одного в палімпсесті парадигм, культур.

Процес постійного семіозису просторових міфів створює множинність реальностей одного місця. Суть цього процесу – в безмежній інтерпретації просторових уявлень. Звернення до різних аспектів самого місця, аналіз вихідних текстів різного рівня ієрархії, велика кількість авторів – це все забезпечує множинність різних інтерпретацій. У результаті, кожне місце, місто, може бути потрактоване, як палімпсест, що складається із семіотичних систем із власною внутрішньою ієрархією. Кожне просторове уявлення можна розглянути як просторовий міф, що своєю чергою, є цілісною автономною знаковою системою, організованою на основі ознак домінанти. І найголовніше: щоб погляд на місце, в нашому випадку – на місто, був ціліснішим, варто пам'ятати, що пластів інтерпретацій є дуже багато, залежно від домінанти, і нівелювати якісь із них – означає не бачити цілісної картини. Кожне місто має чимало реальностей і читаючи його текст доцільно врахувати кожен з них.

Досліджуючи художні тексти представники тартусько-московської школи брали до уваги, що художній текст є чимось більшим, ніж вмістилище інформації. Він здатний по-різному декодуватися, будучи генератором нових текстів. Це навело Ю. Лотмана і його наукових однодумців до трактування культури як тексту. Відтак, зроблено висновок про можливість застосування до аналізу культури методів аналізу літературних текстів. Культура в широкому семіотичному сенсі розглянута як система відношень між людиною і світом. І ця система, з одного боку, регламентує поведінку людини, а з іншого – визначає те, як людина моделює світ. Культура – система комунікацій між людиною і колективом, людиною і культурною пам'яттю колективу. Місто є творінням культури, тому воно перебирає частину її функцій, і якщо культуру розглядають як текст, то на місто ми теж можемо дивитися з позицій текстового утворення.

Текст міста – це універсальна множинність елементів культури міста (символи, міфи та інше), об'єднаних цілістю, однорідністю та індивідуальністю (за

В. Топоровим). Місто формує довкола себе поле текстів про місто, які доповнюють його текст, між якими виникає нерозривний зв'язок, над якими надбудовується ще один простір, що є метатекстом міської культури – сукупності всіх текстів про місто і тексту самого міста, яка має можливість утворювати довкола себе нові тексти.

Місто як складний семіотичний механізм, генератор культури, може виконувати цю функцію тільки тому, що є сукупністю текстів і кодів, які по-різному влаштовані, належать до різних мов і різних рівнів. Реалізуючи зустріч різних національних, соціальних, стильових кодів і текстів, місто здійснює різноманітні гібридизації, перекодування, семіотичні переклади, які перетворюють його у сильний генератор нової інформації.

Текст міста виконує функцію колективної культурної пам'яті, яку він, з одного боку, знаходить можливість безперервно поповнювати, а з іншого – актуалізувати певні аспекти вкладеної в нього інформації при частковому або повному забутті інших текстів.

Текст міста можна розглядати як палімпсест перемішаних культурних пластів, своєрідний багатокультурний сплав слідів, фрагментів, які прозирають одні через одних і які можна читати різними мовами.

Місто – інструмент продукування та ретрансляції тексту обміну, а також імперативного, наукового й інформаційного тексту. Сама суть феномену міста передбачає оперування цими текстами. Рух товарів, грошей, послуг, розпоряджень, рішень, знань, різного роду ресурсів якраз є тим, що робить місце містом. Усі ці перетікання ресурсів відбуваються під час комунікування, яке і створює комунікативний текст міста.

Міф міста – це єдність найменування і простору міста. Міф міської культури володіє часовою циклічністю і, водночас ототожнюється з чимось незмінним, вічним, що виявляється в кожному тексті про місто. Міфотворчими елементами міської культури є “ім'я”, відношення “центр-периферія”, “шлях міста” та ін.

Будь-яке місце постійно переосмислюють заново, інтерпретують, наділяють новими значеннями, що виростають із елементів старого міфу, сама структура якого безконечно “перевтілюється”. У характеристиці будь-якого місця основним є відбір інформації з метою опису за певними домінантами. Цей відбір кожен дослідник робить доволі суб'єктивно та індивідуально для кожного місця.

Інтерпретація простору – це творення просторових міфів, оскільки існує дуже багато контекстів, як і багато авторів, то і просторових міфів може також бути безліч. Кожен елемент характеристики, який обирає дослідник актуальний лише в контексті своєї домінанти. Отже, утворюється складна структура, в якій одні міфи накладаються на інші, формуючи палімпсест.

Системи знаків та слідів творять текст міста. Це весь візуальний і культурний контекст. Архітектура міста, його стильовість, матеріальна культура, меморіальна означеність, система конотацій, асоціацій, соціальних типів, культурних і матеріальних знаків та слідів – усе це, та багато що інше – це текст міста, звернений до нас. Це текст міста, яке говорить. Але є ще й текст, чи тексти про місто, вторинні щодо тексту самого міста. Хоча і текст міста своєю чергою вторинний, і в чомусь, напевно, ілюзорний щодо самого реального міста.

Список використаної літератури

1. *Андрусів С. М.* Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С. М. Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка ; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика : Поэтика [пер. с фр.] / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. *Возняк Т.* Феномен міста / Т. Возняк. – І. – 2005. – № 36. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n36texts/voznjak.htm>
4. *Гришанин Н. В.* Текст, Символ, Миф в семиотическом анализе городской культуры / Н. В. Гришанин. – Режим доступа : http://www.spbguki.ru/files/Grishanin_dis_1171883151.doc
5. *Митин И. И.* Мифогеография : новые механизмы интерпретации пространства / И. И. Митин. – режим доступа : http://conf.cpic.ru/upload/eva2004/reports/doklad_109.doc53
6. *Митин И. И.* Палимпсест, место как палимпсест / И. И. Митин. – Режим доступа : <http://imitin1.at.tut.by/palimpsestSlovarNet.pdf54>
7. *Митин И. И.* Место как палимпсест / И. И. Митин // Журнал “60 параллель”. – № 4 (31), – 2008. – Режим доступа : <http://www.journal.60parallel.org55>
8. Новейший философский словарь. – Режим доступа : <http://www.gumer.info56>
9. *Руднев В. П.* Словарь культуры 20 века / В. П. Руднев. – Режим доступа : <http://www.gumer.info62>
10. Ученые записки Тартуского государственного университета / отв. ред. Ю. М. Лотман. – Тарту, 1984. – Вып. 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам, XVIII. – 140 с.
11. *Элиаде М.* Аспекты мифа / М. Элиаде. – Режим доступа : <http://www.gumer.info1>

Стаття надійшла до редколегії 15.02.2013

Прийнята до друку 27.03.2013

MYTH OF THE CITY: THEORETICAL ASPECTS**Iryna PATRON**

*Department of philosophy of art,
Lviv National Ivan Franko University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79000,
tel.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

The article deals with the most important theoretical approaches to the problems of myth. Specifically the term “myth” is considered in the context of semiotics in the Studies of the Moscow-Tartu school (U. Lotman, V. Toporov) and in Studies of Ukrainian scientist T. Vozniak. With the understanding of culture as text also examines the interpretation of space research in I. Mitina.

Key words: myth, city, text, mythogeography, U. Lotman, V. Toporov, I. Mitin, T. Voznjak

МИФ ГОРОДА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ирина ПАТРОН

*Кафедра философии искусств,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000,
тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Рассмотрены наиболее актуальные теоретические подходы к проблематике мифа города. В частности рассмотрено понятие “миф” в контексте семиотики города в исследованиях московско-тартусской школы (Ю. Лотман, В. Топоров) и в исследованиях украинского ученого Т. Возняка. Благодаря пониманию культуры как текста, также анализируется интерпретация пространства города в исследованиях И. Митина

Ключевые слова: миф, город, текст, мифогеография, Ю. Лотман, В. Топоров, И. Митин, Т. Возняк.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 72:7.034(477.83-25)“16”

МАНЬЕРИСТИЧНІ МОТИВИ В АРХІТЕКТУРІ ЛЬВОВА XVII століття

Тарас ОТКОВИЧ

*Львівська філія Національного науково-дослідного
реставраційного центру України
вул. Лесі Українки 10, Львів, Україна, 79007
тел.: 0322358761, факс: 0322358761, e-mai: lfnndrcu@gmail.com*

Досліджено маньєристичні мотиви у архітектурі Львова XVII століття. Розглянуто приклади використання загальних принципів та декору маньєристичної стилістики на окремих архітектурних пам'ятках Львова. Висвітлено появу стилю маньєризм у культурно-мистецькому житті України та Львова зокрема. Окрім того коротко розглянуто історію та сучасний стан вивчення стилю маньєризм в українському мистецтвознавстві.

Ключові слова: маньєризм, архітектура Львова, “окутєвий” орнамент, маскарони, каплиця Боїмів, каплиця Кампіанів, бернардинський костел у Львові, королівський арсенал, львівський єзуїтський костел, Ян Пфістер, Амброзій Прихильний, Біблія Піскатора.

Маньєризм (від італійського *maniera* – прийом, манера) є одним із інтернаціональних стилів, який набув широкого розповсюдження у Європі в XVI–XVII століттях. Виникнувши в Італії у першій половині XVI століття (орієнтовно в 1520-х роках) на основі ренесансу, маньєристичний стиль швидко розповсюдився по усій Європі, створюючи в кожному регіоні свої специфічні особливості (школа Фонтенбло у Франції, Антверпенські маньєристи у Фландрії, “Рудольфінці” в Чехії і т. д.). На межі XVI–XVII століть маньєризм поступово переходить у стиль бароко, проте в багатьох країнах (Франція, Голландія, Німеччина, держави Східної Європи) маньєризм ще декілька десятиліть співіснував з бароко.

Не стала винятком і Україна, куди маньєристичний стиль прийшов з Польщі орієнтовно наприкінці XVI–початку XVII століття, тобто з достатньо великим запізненням порівняно з країнами Західної Європи. Значного поширення він набув пізніше як в Україні, так і Білорусії, а ще пізніше (у середині – другій половині XVII століття) в Росії під загальною та достатньо умовною назвою “Наришкінське бароко”, або просто “Наришкінський стиль” [3]. Цікаво, що стиль маньєризму прийшов у Росію через Польщу та Литву саме з України та Білорусі [20], доповнивши його національними впливами і колоритом.

Отже, яскраві маньєристичні елементи в українському мистецтві не є якимось випадковим чи винятковим явищем, оскільки стиль маньєризму був широко знаний

в Україні на цей час, і практично присутній у всіх напрямках мистецтва (архітектура, живопис, скульптура, декоративне різьблення, книжкова графіка). Варто зазначити, що маньєризм поширився на цій великій території Східної Європи зазвичай у північно-європейському варіанті: нідерландському та німецькому.

Термін “маньєризм” у радянській мистецтвознавчій науці мав вкрай негативний відтінок, його подавали, лише як занепадницький “антигуманістичний” стиль, стиль “католицької реакції”, “контрреформації” і т. п. Апофеозом критики маньєризму в радянському мистецтвознавстві можна вважати велику вступну статтю, авторства В. Гращенкова [5, с. 5–49] до радянського видання монографії відомого австрійського мистецтвознавця Отто Бенеша “Искусство северного возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями” [2].

Відповідно і саме явище стилю маньєризму замовчували, а його приклади в мистецтві просто ігнорували, відносячи їх або до пізнього ренесансу, або раннього бароко. Такий самий підхід зрозуміло сповідувало і українське мистецтвознавство цього часу, тобто стиль маньєризму як явище просто “зник”. Це помітно, наприклад, у визначенні таких яскравих маньєристичних будівель Львова, як каплиця Боїмів та бернардинський костел, які відносили або до ренесансу, або до бароко.

Лише у 1980-х роках мова про маньєризм почала з'являтися на сторінках видань та наукових статей радянських мистецтвознавців, і відбулася його своєрідна, хоча і неповна реабілітація. В українській мистецтвознавчій науці винятком може бути тільки праця В. Овсійчука “Українське мистецтво другої половини XVI–першої половини XVII ст.”, видана 1985 року, де стиль маньєризму був чи вперше висвітлений на прикладі українського мистецтва XVI–XVII століть [14], та частково В. Любченка “Львівська скульптура 16–17 ст.” видана 1981 року [12].

Значну цінність у процесі вивчення впливів маньєризму в українському мистецтві становлять роботи польських мистецтвознавців, як довоєнного періоду, так і після, оскільки навіть у часи соціалістичної Польщі в польському мистецтвознавстві не було такого “табу” на стиль маньєризм. Насамперед можна назвати дві монографії польського мистецтвознавця М. Гембаровича “Szkice z historii sztuki XVII w.” [35] та “Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce” [36], в яких він, детально розглядаючи польське мистецтво XVI–XVII століть, заторкнув і тогочасне українське мистецтво. Також важливою працею є монографія Х. Козаковічової “Renesans i manieryzm w Polsce” [39], монументальна праця “Manieryzm i Barocco w Polsce” [41], дослідження М. Злата “Sztuka polska. Renesans i manieryzm” [37], в якому в окремому розділі розглянуто мистецтво Львова маньєристичного періоду, а також польський переклад англійського дослідника Джона Шермана “Manieryzm” [43; 44].

У радянському мистецтвознавстві можна назвати дослідницю Л. Тананаєву та її праці “Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв.” [26], і “Некоторые концепции маньєризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века” [27], де нарешті цей стиль було достатньо об'єктивно розглянуто.

Натомість у західноєвропейському мистецтвознавстві явище маньєризму було всебічно вивчене, і воно має чиленну бібліографію, починаючи з перших десятиліть XX століття: К. Н. Busse “Manierismus und Barockstil” [32], G. R. Hocke “Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst” [38], M. Dvořák “Kunstgeschichte als Geistesgeschichte” [34], O. Benesch “The art of Northern Renaissance” [30], G. Briganti “La Maniera italiana” [31], J. Shearman “Mannerism”

[43], E. Burck “Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit. Wissenschaftliche Buchgesellschaft” [33], G. C. Argan “Storia dell’arte italiana” [28], F. Würtemberger “Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts” [45], A. Pinelli “La bella maniera” [42], R. Barilli “Maniera moderna e manierismo” [29] та багатьох інших авторів. На жаль усі ці роботи, окрім декількох праць О. Бенеша [2], М. Дворжака [6] та Дж. К. Аргана [1], не були перекладені, тому увесь цей масив інформації фактично є малодоступним для наукової роботи.

На превеликий жаль у сучасному українському мистецтвознавстві попри зникнення ідеологічних перепон явище маньєризму в українському мистецтві фактично не досліджують, відсутні будь-які серйозні дослідження, існує тільки невелика кількість статей про різні аспекти маньєризму в українському мистецтві [15; 16; 17; 21; 22; 23; 24], найбільш значною з яких є стаття відомого українського мистецтвознавця Л. Міляєвої “Переддень бароко” [13], де автор розглянула приклади маньєризму в українському мистецтві XVII століття. Треба сказати, що явище маньєризму детально висвітлене в дисертації Ю. В. Романенкової на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, “Маньєризм у художній культурі Європи кін. XV–I пол. XVII ст.: тенденції стильової трансформації” [18], проте ця робота стосується тільки мистецтва Західної Європи (Італії, Франції, Нідерландів, Німеччини, Іспанії та Англії), а значний культурний масив на великій території Східної Європи (насамперед України Польщі, Литви, Білорусі та Росії) не є висвітленими, попри те, що тут створено багато справжніх неповторних шедеврів мистецтва, у стилі маньєризму.

У цій статті, попри існування маньєристичних елементів у архітектурі багатьох населених пунктів Західної України (Жовква, Бережани, Рогатин, Золочів, замки у селах Свірж, Олесько, Підгірці, Старе Село та інших) розглянуто елементи маньєристичного декору в архітектурі саме Львова XVII століття. Така локалізація дослідження не є випадковою, адже Львів у цей час (XVI–XVII століття) був центром культурного, суспільно-політичного та економічного життя тогочасної України, і відповідно саме тут збереглося найбільше унікальних пам’яток мистецтва, особливо створених у стилі маньєризму. Для прикладу, населення Києва в другій половині XVI століття становило лише близько 10–12 тис. осіб [11, с. 85, 272]. Київ фактично був прикордонним містом Речі Посполитої, слабко розвинутим економічно – на периферії суспільно-політичного життя держави [7, с. 9]. Тому, очевидно, що стиль маньєризму на території Східної України майже не розвинувся або найімовірніше пам’ятки цього стилю не збереглися, оскільки вони були знищені постійними війнами (численні татарські напади, польсько-турецькі, польсько-українські, та польсько-російські війни), які проходили на цій території впродовж XVII століття та численними пожежами. Також варто зазначити, що на території Придніпрянщини, Поділля, Волині в цей період міста будували здебільшого із дерева, тому вони часто потерпали від пожеж [14, с. 30]. Дерев’яними переважно були споруди Києва (за винятком деяких старих кам’яних будівель, які збереглися із часу Київської Русі) [14, с. 30]. Отже, існують лише поодинокі свідчення існування маньєристичного стилю в мистецтві Центральної та Східної України. Це насамперед, церква Св. Іллі в родинному селі Богдана Хмельницького Суботові на Черкащині (фасад церкви виконаний у характерній маньєристичній формі), яка збереглася до наших часів, малюнок А. Вестерфельда 1651 року зі зображенням собору Св. Софії в Києві у переробленому в стилістиці маньєризму вигляді, що очевидно ініціював митрополит

П. Могила [13], та мідна модель іконостасу із Успенського собору Києво-Печерської Лаври, в якій наявні яскраві ознаки маньєристичної стилістики в декоративному різьбленні [8, с. 31].

Окрім того, у Львові з огляду на таку трагічну подію, як велика пожежа 1527 року, яка майже повністю знищила місто [9, с. 135–136], чітко простежується ренесансно-маньєристична архітектурна традиція, яка і є фактично стилем нового, відновленого Львова, адже готичний Львів (як і залишки романського давньоруського міста) майже повністю зник у вогні, тому ця ренесансно-маньєристична стилістика є у місті особливо виразною. Проте треба сказати, що маньєристичні елементи в архітектурі Львова прослідковуються тільки із кінця XVI–початку XVII століття, утворюючи своєрідну стильову “білу пляму” в архітектурі Львова, яка хронологічно сягає періоду відбудови міста після пожежі 1527 року, та – кінця XVI століття – найбільш ранніми ренесансними будівлями, які збереглися до нашого часу. Таку ситуацію, можливо пояснює ще одна велика пожежа у місті – 1571 року, коли, як зазначено у “Хроніці міста Львова” Д. Зубрицького: “... знищила Жидівську, Худобну, Руську вулиці, третю частину міста, частину вулиці Вірменської, а також щойно висвячену міську церкву, в усій східній частині міста залишилося лише Домініканський костел і монастир” [9, с. 175]. Ймовірно вагомим свідченням про архітектуру Львова цього періоду можуть міститися у відомих нотатках гданського купця та мандрівника Мартина Груневега, який, живучи у Львові в 1585–1602 роках, детально описав місто, його архітектуру, а також виконав численні замальовки та схеми львівських будівель¹. Проте ця праця ще не перекладена українською мовою, опубліковані тільки її окремі уривки [10, с. 132–153].

Варто зазначити, таку цікаву особливість в архітектурі Львова, як використання ренесансових та маньєристичних елементів у сакральній архітектурі, залежно від їхньої конфесійності. Зокрема, католицькі храми цього періоду збудовані або оформлені винятково у маньєристичному стилі, натомість православні храми оформлені у ренесансовій традиції. Це ми спостерігаємо насамперед у ансамблі Руської вулиці – церкві Успіння Богородиці, каплиці Трьох Святителів та вежі-дзвіниці Корнякта, які будучи побудованими наприкінці XVI–першій половині XVII століття, періоду розквіту стилю маньєризму на території України (та Львова зокрема), містять у собі майже винятково ренесансові риси. Однак до деякої міри курйозним є те, що у внутрішньому оформленні цих храмів (насамперед іконостасів) широко використано різьблений декор, саме маньєристичного характеру (іконостаси із Успенської та П’ятницької церков) [17]. Також значною мірою стилістика маньєризму помітна і в іконописі цих іконостасів (очевидно тут помітні впливи західноєвропейських гравюр із Біблій Г. де Йоде та М. Піскатора).

Коротко розглянемо найвиразніші зразки маньєристичної архітектури та декору в пам’ятках Львова: каплиця Боїмів, каплиця Кампіанів, костел бернардинського монастиря², Королівський арсенал і частково монастир бенедиктинок та костел єзуїтів. Також окремі елементи маньєристичного декору бачимо і на деяких будинках на Площі Ринок.

Насамперед назвемо оформлення головного фасаду каплиці Боїмів (збудована в 1609–1615 роках можливо Андреасом Бемером, різьблене оформлення виконане

¹ Щоденник, що описує його подорожі, написаний німецькою мовою, містить 971 аркуші великого формату. Він зберігається у науковій Гданській бібліотеці Польської академії наук.

² Тепер церква Св. Андрія УГКЦ.

майстернею Яна Шольца) – унікальної споруди, яка фактично не має аналогів у Європі – це суцільна стіна білокам'яного різьблення, яке майже повністю покриває головний фасад каплиці. Основним мотивом оформлення є зображення теми Страстей Христових у третьому ярусі (постановка сцен запозичена у Біблії Г. де Йоде [14, с. 90]); зображення апостолів Петра і Павла та восьми пророків (Соломон, Давид, Ісайя, Даниїл, Єремія, Захарія, Міха, Осайя) у другому ярусі, проте поза тими зображеннями увесь вільний простір заповнений щільним вигадливим орнаментом (тут відчутно типову для маньєризму “боязнь пустоти”) із яскравими маньєристичними елементами, насамперед, так званого “окуттевого” орнаменту. Також у оформленні каплиці наявні найрізноманітніші маскарони зі зображенням гротескних людських голів та лев'ячих морд, розетки, зображення херувимів, елементи рустованого орнаменту і т. д. Надзвичайно цікавим орнаментом покриті колони у другому ярусі, які оточують фігури Св. Павла та Св. Петра – в цій вигадливо-переплетеній та повністю абстрактивізованій, місцями асиметричній орнаментиці, яка суцільно покриває колони, можна помітити впливи кельтського переплетеного орнаменту. Окремо треба згадати сидячу скульптуру Христа Скорботного, яка завершує купол каплиці – унікальний приклад такого зображення в архітектурі України.

На відміну від каплиці Боїмів, фасад каплиці Кампіанів (1584–1629 роки, архітектори Павло Римлянин, Андреас Бемер) є значно скромніше прикрашений, її декор лаконічний та наближений до ренесансних канонів – чітко розділений на три яруси: рустований цоколь, середня частина та аттик, які поділені рустованими пілястрами на три частини. У середньому ярусі, в нішах розміщені три великі різьблені із каменю рельєфи зі зображенням сюжетів Страстей Христових: “Покладення до гробу”, “Воскресіння” та “Явлення Христа Марії-Магдалині” (ще одна назва сюжету “Ісус-садівник”), під якими подано епітафійні написи [25, с. 152–159] в рельєфних орнаментальних картушах. В аттику, який відділений від центральної частини доричним фризом, із розетками та лев'ячими головами в метопах розміщені три рельєфні символічні зображення овальної форми: худий пес на саркофазі, орел на поховальній урні та орел з розкритими крилами на саркофазі із написами символічного змісту частково взяті із твору “Фасти” (Римський календар, лат. Fasti) давньоримського поета Публія Овідія Назона [25, с. 148–150] – унікальний приклад у сакральному мистецтві Львова цього часу. Тут елементи маньєристичного стилю чітко помітні, саме у розвиненій орнаментиці великих картушів із епітафійними написами під рельєфними зображеннями Страстей Христових (окуттевий орнамент, лев'ячий маскарон, стилізовані рослинні мотиви і т. д.). Самі рельєфи, які виконав можливо Ян Пфістер [12, с. 146, 154–157; 19, с. 108] або Андреас Бемер [14, с. 90], також містять у собі маньєристичні впливи, навіяні очевидно гравюрами із Біблії Г. де Йоде та М. Піскатора [19, с. 107–108].

Королівський арсенал (1639–1646 роки, проект інженера-фортифікатора П. Гродзіцького) є також достатньо просто оформленим, проте саме у фігурному щиті південного фасаду, спостерігають маньєристичні впливи. Найцікавішим у цій будівлі, є різьблений білокам'яний портал бокового входу в арсенал з південного боку, на якому колись розміщувалася відома металева фігура Архангела Михаїла, який убиває диявола (тепер зберігається в Музеї-арсеналі – філіалі Львівського історичного музею). Саме цей портал із рустованими масивними пілястрами, характерними волотами на антаблементі, та доричним фризом із зображенням елементів античної

військової амуніції в метопах є яскравим прикладом маньєристичного декору в архітектурі.

Оформлення костелу Всіх Святих монастиря бенедиктинок (споруджувався в 1593–1628 роках за проектом Павла Римлянина) є скромним, увагу привертає лише фігурно-орнаментальний аттик на завершенні дзвіниці, із характерними мотивами маньєристичної стилістики.

Найцікавішим є колишній костел Св. Апостола Андрія бернардинського монастиря (1600–1630 роки, архітектори Павло Римлянин, Амброзій Прихильний, Андреас Бемер, та можливо Бернард Авелід) – споруда збудована та оздоблена в маньєристичному стилі, саме в сілезькій інтерпретації північно-європейського (нідерландського) варіанту маньєризму [14, с. 59]. Найбільш виразним є фігурний щит-фронтон маньєристичної форми на фасаді храму, який завершує центральний неф, подібні фігурні завершення розміщені і на бокових нефах костелу (на цих фронтоніах у круглих картушах зображені родинні герби Мнішеків та Жолкевських – фундаторів спорудження храму). На цих щитах наявні вже раніше згаданий “окуттєвий” орнамент – стилізований, та значною мірою абстрактивований. На фасаді костелу розміщено понад 20 скульптур, що робить його найбільш оздобленим ззовні храмом у Львові. У трьох великих нішах другого ярусу фасаду розміщені центральна скульптура Мадонни, обабіч скульптурні зображення апостолів Петра та Андрія. На фігурному щиті третього ярусу у центральній великій ніші скульптурне зображення Ісуса Христа, збоку від нього в круглих картушах, оточених “окуттєвим” орнаментом, наявні різьблені герби Польщі (орел) та Литви (вершник з піднятим мечем). Завершує фронтон зображення Бога-Отця і Святого Духа у круглому картуші, розміщеному над скульптурою Ісуса Христа. Окрім того, численні скульптури бернардинських святих розміщені на уступах фронтонів та вздовж даху бічного нефа храму. Авторами усіх скульптур є майстри осередку Андреаса Бемера [12, с. 106; 14, с. 94], хоча існувало припущення про їхнє авторство Яна Пфістера [40, с. 62], або їхнє спільне виконання [36, с. 244–246].

Цікавими є маньєристичні елементи в оформленні колишнього костелу Св. Апостолів Петра і Павла отців-єзуїтів у Львові (1610–1630 роки архітектори Себастьян Ламхіус та Джакопо Бріано), а саме – орнаментоване різьблення навколо великих вікон головного та частково бічного фасаду храму, де також наявний “окуттєвий” орнамент, проте значно абстрактніший. Деякі елементи цього орнаменту нагадують такі ж абстрактивовані орнаменти цивілізацій Південної та Центральної Америки (ацтеків, майя, інків).

Елементи маньєристичного декору в скромнішому, та менш виразному вигляді наявні і на деяких будинках на площі Ринок – найвиразніше ці елементи наявні на будинку № 28 (збудований на початку XVII століття), це різьблені фронтони над вхідними дверима та вікном із елементами “окуттєвого” орнаменту, на Палаці Бандінееллі (будинок № 2, кінець XVI століття); Палаці Корняктив (будинок № 6, збудований в 1580 році П. Барбоном та П. Римлянином), так званій “Чорній кам’яниці” (будинок № 4, 1588–1589 роки, П. Барбон та П. Римлянин), будинку Шольц-Вольфовичів (будинок № 23, 1570-ті роки), так званій “Кам’яниці Домбровського” (будинок № 21, перша половина XVII століття) – у цих будинках наявні маньєристичні елементи в оформленні різьблених фронтонів вхідних дверей та вікон, використання гротескних маскаронів, херувимів, і т. д., а також фігурно-орнаментальні аттики із мотивами маньєристичної стилістики на завершеннях будинків.

Отже, присутність маньєристичного стилю в архітектурі Львова XVII століття (як у вигляді елементів оформлення будівель, так і архітектурне вирішення самих будівель) є значною, і поки що недостатньо вивченою та класифікованою. Цю статтю, можна вважати невеликим своєрідним вступом – ознайомленням із тематикою маньєризму у львівському мистецтві (насамперед в архітектурі) та й усієї Західної України зокрема, потребує подальшого широкого опрацювання та вивчення.

Список використаної літератури

1. *Арган Дж. К.* История итальянского искусства: В 2 Т. / Дж. К. Арган / [перевод с итальянского]. – М. : Радуга, 1990.
2. *Бенеш О.* Искусство северного возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Отто Бенеш. – М. : Искусство, 1973.
3. *Бусева-Давыдова И. Л.* О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании [Электронный ресурс] / И. Л. Бусева-Давыдова // Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. – Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/buseva2.htm>.
4. *Вуйцик В. С.* Зустріч зі Львовом. Путівник / В. С. Вуйцик, Р. М. Липка. – Львів : Каменяр, 1987.
5. *Гращенко В.* Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения / В. Н. Гращенко // Искусство северного возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М. : Искусство, 1973. – С. 5–50.
6. *Дворжак М.* История искусства как история духа / Макс Дворжак. – СПб. : Мир искусств, 2001.
7. *Довбищенко О.* Унійна церква на Київщині кінця XVI – першої третини XVII ст. (суспільно-релігійний аспект) О. Довбищенко // Архів Української церкви. – Львів : Свічадо, 2011. – (Серія 1. Дослідження. Випуск 1. Історія Унії на Київщині 1596 – 1839 рр.)
8. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Михайло Драган ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; [відп. ред. В. І. Свенціцька]. – К. : “Наукова думка”, 1970.
9. *Зубрицький Д.* Хроніка міста Львова / Денис Зубрицький. – [Переклад з польської мови Івана Сварника, науковий коментар Мирона Капралія; Видання друге, виправлене і доповнене]. – Львів : Центр Європи, 2006.
10. *Ісасвич Я.* Україна давня і нова. Народ. Релігія, культура / Ярослав Ісасвич // Найдавніший історичний опис Львова. – Львів, 1996. – С. 132–153.
11. История Киева: в 3 т. / [творческий коллектив под редакцией Ю. Кондуфора]. – К. : Наукова думка, 1982–84. – Т. 1. – 1982. – С. 85, 272.
12. *Любченко В. Ф.* Львівська скульптура 16–17 ст. / В. Ф. Любченко – К. : Наукова думка 1981.
13. *Міляєва Л.* Переддень бароко / Людмила Міляєва // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 27–48.
14. *Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI–першої половини XVII ст. / В. Овсійчук. – К : Наукова думка, 1985.
15. *Откович Т.* Католицькі, західноєвропейські елементи іконографії в творах Йова Кондзелевича та питання його конфесійності / Тарас Откович // Матеріали наукової конференції. Том 2. – Львів. Інститут релігієзнавства – філія Львівського

музею історії релігії. Львівське відділення інституту української археолографії. Історія Релігії в Україні, 2006.

16. *Откович Т.* Декоративне різьблення іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас). Проблема стилю / Тарас Откович // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. – Львів, 2009. Випуск 9. – С. 173–182.

17. *Откович Т.* Елементи маньєристичного стилю в різьбленні українських іконостасів XVII ст. / Тарас Откович // Апологет. матеріали V міжнародної наукової конференції [Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво], Львів. 23–24 листопада 2012 р. Львівська православна богословська академія. – Львів, 2012. – С. 150–154.

18. *Романенкова Ю. В.* Маньєризм у художній культурі Європи кін. XV–I пол. XVII ст.: Тенденції стильової трансформації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства / Юлія Вікторівна Романенкова ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2010. – 38 с.

19. *Свенціцька В.* Іван Руткович та становлення реалізму в українському малярстві / В. І. Свенціцька. – К. : Мистецтво, 1966.

20. *Седов В.* Стиль Вечного мира, или Польский ренессанс в Москве (XII–XIV) [Электронный ресурс] / Владимир Седов // Проект классика. – Режим доступа: http://www.projectclassica.ru/school/12_2004/school2004_12_01a.htm.

21. *Скоп П.* Мистецькі стилі в пластиці Богородчанського іконостасу / Петро Скоп // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доп. та матеріали IV наук. конф. 17–18 груд. 1997 р. Луцьк. / Волин. краєзн. музей, Музей Волин. ікони. – Луцьк : [б. в.], 1997. – С. 31–34.

22. *Скоп П.* Стилістичні особливості декоративної пластики в інтер'єрах церков св. Юра та Воздвиження в Дрогобичі / Петро Скоп // Дрогобицькі храми Воздвиження і святого Юра у дослідженнях. – Дрогобич, 1998. – С. 87–95

23. *Скоп П.* Впливи європейського стилю маньєризм на творчість українських митців XVII ст. / Петро Скоп // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2006. – № 2 (8). – С. 22–27.

24. *Скоп П.* Традиції європейського стилю маньєризм у живописі Йова Кондзелевича, на прикладі іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський / Петро Скоп // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2006. – № 1 (7). – С. 107–109.

25. *Содомора А.* ANNO DOMINI. Латинські написи Львова / Андрій Содомора, Маркіян Домровський, Андрій Кісь. – Львів : Піраміда, 2008.

26. *Тананаєва Л. И.* Рудольфинцы : Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. / Л. И. Тананаева. – М.: Наука. – 1996.

27. *Тананаєва Л. И.* Некоторые концепции маньєризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века / Л. И. Тананаева // Советское искусствознание. – М. : 1987. – Вып. 22. – С. 123–167.

28. *Argan G. C.* Storia dell'arte italiana / Giulio Carlo Argan. – Sansoni, 1970.

29. *Barilli R.* Maniera moderna e manierismo / R. Barilli. – Milano, 2004.

30. *Benesch O.* The art of Northern Renaissance / Otto Benesch // The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements. – New York, 1965.

31. *Briganti G.* La Maniera italiana / G. Briganti. – Roma, 1961.
32. *Busse K. H.* Manierismus und Barockstil / K. H. Busse. – Leipzig, 1911.
33. *Burck E.* Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit. Wissenschaftliche Buchgesellschaft / Erich Burck. – Darmstadt, 1971
34. *Dvořák M.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte / Max Dvořák. – München – 1924.
35. *Gebarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII w. / Mieczyslaw Gebarowicz. – Toruń, 1966.
36. *Gebarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce / Mieczyslaw Gebarowicz. – Toruń, 1962.
37. *Zlat M.* “Sztuka polska. Renesans i manieryzm” / Mieczyslaw Zlat. – Warszawa, 2008.
38. *Hocke G. R.* Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst / G. R. Hocke. – Hamburg, 1957–1959. – T. 1–2.
39. *Kozakiewiczowa H.* Renesans i manieryzm w Polsce / Helena Kozakiewiczowa. – Warszawa, 1978.
40. *Łoziński W.* Sztuka Lwowska w XVI–XVII wieku / W. Łoziński. – Lwow, 1887.
41. Manieryzm i Barocco w Polsce Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok / [Wstęp M. Walicki i W. Tomkiewicz, katalog A. Ryszkiewicz]. – Warszawa, 1971.
42. *Pinelli A.* La bella maniera / A. Pinelli. – Torino, 1993.
43. *Shearman J.* Mannerism / J. Shearman – Harmondsworth, 1967.
44. *Shearman J.* Manieryzm / J. Shearman. – Warszawa, 1970.
45. *Würtenberger F.* Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts / F. Würtenberger – Wien, 1979.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013



Головний фасад каплиці Боїмів



Фрагмент різьбленого декору фасаду каплиці Боїмів (сцена розпинання Христа та зображення Ісуса Христа у іконографічному варіанті “Ессе homo” (Це людина))



Фрагмент різьбленого декору фасаду каплиці Боїмів
(із зображенням апостола Павла і пророка Осайї)



Фасад каплиці Кампанів



Різьблені картуші із епітафійними написами на фасаді каплиці Кампіанів



Фігурно-орнаментальний аттик на завершенні дзвіниці
монастиря бенедиктинок



Головний фасад Королівського арсеналу



Портал бокового входу в Королівський арсенал



Різьблені портали великих вікон головного фасаду костелу єзуїтів



Фрагмент різьбленого порталу вікон костелу єзуїтів



Завершення головного фасаду бернардинського костелу



Завершення бокових нефів бернардинського костелу



Різьблений портал входу будинку № 28 на Площі Ринок



Фронтон portalу на будинку № 28 на Площі Ринок

MOTIFS OF MANIERYSM IN THE ARCHITECTURE OF THE LVIV XVII century

Taras OTKOVYCH

*Lviv branch of the National research restoration Center of Ukraine
str. Ukrainian Lesya 10, Lviv Ukraine, 79007
tel.: 0322358761, fax: 0322358761, e-mai: lfnndrcu@gmail.com*

The article is voted to research manyerystic motives in Lviv architecture XVII century. Examples of the use of general principles and decor manyerystic style to individual architectural monuments of the city. It is related Mannerism style appearance in the cultural life of Ukraine and Lviv in particular. Also briefly discussed the history and current state of the style Mannerism in the Ukrainian art.

Key words: Mannerism, the architecture of the Lviv, okuttyevyj ornament, maskarons, Boim Chapel, Chapel Kampians, Bernardine church of Lviv, Royal Arsenal, Lviv Jesuit Church, Jan Pfister, Ambrosij Pryhylnyj, Piscator Bible.

МАНЬЕРИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В АРХИТЕКТУРЕ ЛЬВОВА XVII века

Тарас ОТКОВИЧ

*Львовская филия Национального научно-исследовательского
реставрационного центра Украины
ул. Леси Україїнки 10, Львов, Украина, 79007
тел.: 0322358761, факс: 0322358761, e-mai: lfnndrcu@gmail.com*

Исследовано маньеристические мотивы в архитектуре Львова XVII века. Рассмотрены примеры использования общих принципов и декора маньеристической стилистики на отдельных архитектурных памятниках Львова. Освещены появление стиля маньеризм в культурно-художественной жизни Украины и Львова в частности. Кроме того, кратко рассмотрена история и современное состояние изучения стиля маньеризм в украинском искусствоведении.

Ключевые слова: маньеризм, архитектура Львова, “окуттевий” орнамент, маскароны, часовня Боимов, часовня Кампианов, бернардинский костел во Львове, королевский арсенал, львовский иезуитский костел, Ян Пфистер, Амброзий Благосклонный, Библия Пискатора.

УДК: 7.034(091)(477.8) “15/16”

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ СТИЛЮ МАНЬЄРИЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ПРИЧИНИ ЙОГО ПОЯВИ

Петро СКОП

*Львівський музей історії релігії
пл. Музейна 1, Львів, Україна
e-mail: pskop@ukr.net*

В даній статті висвітлено процес формування українського мистецтва на тлі історичних подій, які мали місце в кінці XVI століття та у першій половині XVII століття

Докладно проаналізовано зміну мистецьких стилів – від ренесансу до маньєризму в контексті української та європейської культур.

Ключові слова: ренесанс, маньєризм, ікона, іконостас, декоративне різьблення.

Політична ситуація на Західній Україні у другій половині XVI століття, особливо після Люблінської унії, докорінно змінилася. Посилився гніт польськими феодалами українського населення з метою навечно закріпити своє панування в Україні.

Новоутворена держава Річ Посполита мала прозахідні політичні орієнтування, що й зумовило появу тісніших торговельно-економічних зв'язків із країнами Західної Європи.

Саме через гніт українського населення та православної церкви відбулася Брестська унія, в наслідок якої утворилася нова Греко-католицька церква, яка підпорядковується Ватикану, що також неабияк вплинуло на розвиток церковного мистецтва, яке поступово набувало рис католицького, але все-таки залишило свою самобутність.

Потужний чинник прийняття унії зумовив раптовий небачений розквіт національної культури в різних її видах. Розвивалася мова, з'явилася полемічна література, ґрунтовних змін зазнало мистецтво. Незважаючи на релігійність характеру мистецтва, виникали і формувалися нові прогресивні поняття, входили в ужиток нові культурні цінності. У цей час сформувалися центри української культури: спочатку Острог, Львів, а вже з першої половини XVII століття – Київ. Одним з таких міст стало невеличке місто Жовква, де королі Речі Посполитої зробили резиденцію, на зразок Фонтенбло.

Між тим політична ситуація була доволі складною, Річ Посполита вела безперервні війни, а українське населення так чи інакше мало брати участь у цих подіях: інтервенція Польщі в Москву, а пізніше війни на сході з турками та татарами.

Конкуренція багатьох конфесій, які існували тоді у західних землях України: католицизм, православ'я, вірменський католикос, іудаїзм та новостворені

протестантські церкви, спровокувала створення визначних пам'яток сакрального мистецтва. Католицька церква, яка у цей період вважала себе домінуючою на Заході України та будучи у стані контрреформації, відповідно, прагнула привернути до себе максимальну увагу, та подолати реформаційні засади протестантів, і послабити увагу до українських церков. Проте українська духовна еліта, за підтримки українських купців-меценатів і заможних міщан, змогла не тільки втримати національну релігію, але й розвинути її. У цей час створено монастирі, храми, які пишно оздоблювали українські художники, різьбярі.

Хоча православна церква розділилася після Берестейської унії, але все ж українській інтелігенції вдалося підняти освіту та культуру. Вагомим чинником у цьому було утворення братств, які почали з'являтися ще у 80-х роках XVI століття: спочатку у Львові, а пізніше по всіх великих та малих містах, у яких проживали українці. Братства давали можливість розвитку особистості та захищеності від окупаційної влади. Саме братства мали великий вплив на українські цехи та ініціювали відкриття братських шкіл, причому як для заможних, так і не для заможних українців. Це підтверджують слова Павла Алепського "В землі козаків всі діти уміють читати, навіть сироти" [2, с. 119].

Поява великої кількості митців та архітекторів зі Західної Європи була зумовлена ще й тим, що одне з найвагоміших міст Західної України – Львів – протягом XVI століття було знищене пожежами, потребувало відновлення. Тому львівські магнати та церковні діячі як православної, так і римо-католицької церкви запрошували зарубіжних архітекторів, художників. Відповідно популярність італійського мистецтва стала причиною появи саме талановитих італійських зодчих. На багатьох пам'ятках з'являються елементи грецької класики – костел св. Лаврентія у Жовкві, Успенська церква у Львові – останні прояви італійського варіанту стилю Ренесанс.

Оглядаючи фасад Успенського собору у Львові, важко не помітити доричного фризу із метофами та тригліфами, що поєднав вимоги доричного ордеру грецької класики з рельєфними самобутніми іконографічними композиціями у метофах, подібний фриз також наявний і на вищезгаданому костелі св. Лаврентія у Жовкві [6, с. 81–183].

Ці зразки застосування елементів античної класики були переосмислені в контексті традицій українського мистецтва, але вони є поодинокими, на відміну від маньєристичних форм, які пізніше набули значного вираження як у архітектурі, так і в образотворчому та прикладному мистецтві. Прийнятність нових форм одразу набуває популярності – оздоблюють фасади кам'яниць, створених ще за часів ренесансу, як приклад, фасад будинку Чорна Кам'яниця, будинок Корнякта у Львові. [16, с. 287–289; 17, с. 340–343].

Українська культура не сприймала повністю італійського відродження. А мистецтво українського Ренесансу, здебільшого, формувалося на ідеях як палелогівського Ренесансу, так і усіх поствізантійських традиціях. Поява маньєристичних тенденцій у польському, західноєвропейському та північноєвропейському малярстві, не могла не вплинути на розвиток українського мистецтва [8, с. 27 – 56; 9, с. 1 – 140]. Одним із вагомих чинників, що спровокував діалог іконописців із реалістичним живописом стала наявність великої кількості пам'яток, авторства західноєвропейських художників, архітекторами, відповідно за вимогами тогочасного стилю маньєризм на Західній Україні [10, с. 59].

Для польської архітектури Львова вже спочатку XVII століття притаманні елементи як італійського, так і північного маньєризму. Тому рельєфні композиції, якими декоровані фасади та інтер'єри маньєристичних кам'яниць, не могли не впливати на творчість українських сницарів та іконописців. Тоді ж змінилася архітектура українського іконостаса набуваючи рис фасаду будинків, в оздобленні з'являються різьблені елементи, спочатку характерні для італійського мистецтва, а пізніше, з середини XVII століття їх замінили набагато пишніші елементи північного маньєризму [13, с. 21–27].

У графіці поступовий прояв маньєризму помітний уже у деяких друкованих виданнях Івана Федоровича: “Апостол”, “Буквар”, “Острозька Біблія”. Зокрема, маньєристичний декор добре простежується у декоративному трактуванні гербів. Ці орнаментальні композиції, які використовував І. Федорович у своїх книгах та геральдиці, створені під впливом італійського варіанту стилю маньєризм. Таке твердження можна висловити, оглянувши орнаменти середини XVI століття Італії [12, с. 73–76].

Після смерті першодрукаря в кінці XVI століття на початку XVII століття Львівське братство, яке викупило все друкарське обладнання та матриці І. Федоровича, активно розпочало типографську справу, що дало можливість художникам додатково застосовувати свою діяльність, а книжки з їхніми ілюстраціями широко тиражували, розповсюджуючи таким способом взірці для інших іконописців. Різкий розвиток друкарства у Львові та популяризація релігійних україномовних видань зумовило отримання Ставропігії – права духовних закладів, установ, зокрема монастирів, на особливу самостійність у діяльності.

Враховуючи те, що в XVI столітті, здебільшого існувала тільки рукописна книга, а ілюстрації створювали вручну, художникам-граверам довелося запозичити досвід зі західних взірців, тому в українську гравюру потрапило багато елементів європейського маньєризму, які в поєднанні з традиційними взірцями іконопису утворили актуально нові форми вияву української ікони.

Розглядаючи орнаментальні композиції, використані у книгах XVII століття, як і в архітектурі можна помітити етапи розвитку стилю маньєризм від італійського варіанту до нідерландського. Для прикладу доречно назвати заставки з Требника, надрукованого в типографії Федора Балабана у Стрятині 1606 року, з Тріоди Пісної, надрукованої в Києво-Печерській лаврі 1627 року, кінцівку з Требника, надрукованого в Києво-Печерській лаврі 1646 року та порівняти з декоративними орнаментами, створеними в Італії: оздоблення Рафаелем стелі Вілли Мадама в Римі 1519 року та оздобою тканин, зокрема, зі збірника орнаментів для тканин, опублікував Чезаре Вечеліо 1591 року у Венеції.

Кінець XVI століття початок XVII століття був перехідним періодом для українських митців. Традиції більш декоративного живопису різко змінювалися реалістичним. Багато художників шукали нові форми та дещо змінювали ідеологію малярства [5, с. 193–204]. Поступово виникла потреба у втіленні світських сюжетів, викликана потребами суспільства. Багато гравюр у тогочасних християнських друкованих виданнях присвячені притчам та життю святих. Особливо варто відзначити появу нових композицій, які до XVII століття в українському іконописі не мали великої популярності. Серед таких композицій, є сцени страти апостолів, які появляються в гравюрах, іконах і в настінних розписах, що, ймовірно, було

викликано ознайомленням із європейськими взірцями. Символічно-алегоричні образи у українській гравюрі з'являються лише у другій половині XVII століття.

Ще однією з причин зміни форм в українському іконописі стало використання нових технологій малярства, які вже були популярні у Європі. Якщо українські художники в XVI столітті малювали жовтковою темперою то з першої половини XVII століття широко застосовують олійну фарбу. Спочатку цією фарбою моделювали тільки лики, а вже до кінця XVII століття ікону моделювали олією. Слід нагадати, що малярство виконане жовтковою темперою є більш площинним, а олійна фарба давала змогу створювати об'ємне зображення, що забезпечувало нові великі творчі можливості для художника. Як приклад можна згадати ікону маляра Федора Сеньковича "Богородиця Одигітрія із похвалою" 1599 року із села Ріпнів [3, с. 27–29]. Безсумнівно, в цій іконі відчутно вплив портретного малярства, в якому на зламі XVI–XVII століть наявна певна двоїстість – декоративно-площинне з загальною умовною за стилістичним трактуванням постаті поєднане з реальним виразом обличчя [9, с. 128]. Це могло свідчити про добре знання портретного малярства Ф. Сеньковичем.

Саме в цей час велика кількість іконописців розпочала звертатись до реалістичного портретного живопису [1, с. 43–45]. Відповідно велика кількість тогочасних українських художників почала переймати досвід у прозахідному мистецтві. Таким способом великого розвитку набув український портретний живопис. Як свідчення цього бачимо велику кількість портретів вельмож, купців та заможних міщан. Виконання цих портретів має певний діалог із портретами авторства польських, німецьких художників, проте українські портрети перш за все відрізняються в основі, бо вони мають риси, притаманні іконопису [11, с. 8–58].

Отже, український іконопис, створений на початку XVII століття передає поєднання площинно-декоративного вирішення та реалістичного і набуває національної виразності. Проте доречно сказати, що розвиток українського мистецтва відбувався у двох напрямках – професійних художників, які входили в братства, та художників аматорів – народних митців. Поява двох незалежних течій була перш за все зумовлена фінансовим становищем міст та сіл. У художників народної течії бачимо більш декоративно-графічне вирішення композицій ікон, що перш за все зумовлене прямим копіюванням з гравюр, а у професійних художників відчутні значні проєвропейські підходи до виконання тих, чи інших композицій.

Політична ситуація із середини XVII століття стала вкрай нестабільною, народний спротив проти правління шляхти проявився у Визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького. Можливо, щоб ще раз підкреслити свою національну виразність, у цей час відбувається піднесення українського мистецтва. Варто згадати видатну пам'ятку в стилі маньєризму створену 1650 року: іконостас церкви Святого Духа у Рогатині, та декілька ікон із тепер неіснуючих іконостасів [7, с. 1–144].

Проте після поділу України на Правобережну та Лівобережну, незважаючи на те, що у цей період не було стабільності у політичній сфері, все-таки на землях, як Західної, так і Східної України відбувався наступний виток мистецтва. Багато храмів та їх оздоблення, а також світське мистецтво фінансували козацькі старшини, українські шляхтичі, купці, верховне духовенство. У цей час стають помітними досить відмінні стилістичні риси у мистецтві Західної та Східної України. Мистецтво західної України й надалі розвивається з впливами західноєвропейського мистецтва.

Зі середини XVII століття все частіше з'являться пам'ятки архітектури та живопису в актуальному тоді у Європі стилі бароко. Ментальність українського суспільства була ще неготова сприймати чергову видозміну стилістичної епохи, тому й багато барокових пам'яток створювали лише для польської шляхти, а в українському мистецтві традиції маньєризму пануватимуть аж до початку XVIII століття. Цей консерватизм у сакральних пам'ятках пояснюють не тільки закономірністю розвитку мистецьких стилів, а й у альтернативністю мистецтва, притаманного полякам, із церковними традиціями українського мистецтва, хоча безперечний взаємозв'язок течій постійно існував.

Протягом XVII століття українським митцям вдалося доволі вдало трансформувати підхід до вирішення сакральних композицій та створити видозміни в церковному інтер'єрі, зокрема з'явився багатоярусний іконостас [4, с. 34]. Ці іконостаси стали неабияким проявом творчості художників – з'явилися нові додаткові ряди, створено нові композиції. Маньєристичні елементи як у різьбі, так і в живописі застосовують аж до початку XVIII століття поряд із новими бароковими формами [15, с. 87–95].

Суть мистецтва іконопису ґрунтувалась у співставленні трьох напрямів – перш за все, іконографічні традиції, маньєристичні, які безперечно дали новий розвиток, та в другій половині XVII століття барокові. Поєднання стильових протилежностей в формуванні українського живопису XVII століття, дало можливість створити неповторний іконописний синтез оснований на східному та і західному мистецтві.

Список використаної літератури

1. *Билецький П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. / П. Билецький. – Ленинград, 1981. – 258 с.
2. *Булос Ібн Аз-Займ* (Павло Халебський). Подорож патріарха Макарія / Ібн Аз-Займ Булос (Павло Халебський) // Дзвін. – Львів, 1990. – № 9. – С. 119
3. *Вуйцик В.* Доля ікони “Похвала Богородиці” з Ріпнева / В. Вуйцик // Родовід. – К., 1994. – Ч. 8. – С. 27–29.
4. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган – К., 1970. – 204 с.
5. *Жолтовський П. М.* Іконопис / П. М. Жолтовський // Історія українського мистецтва. – Київ, 1968. – Т. 3 – 440 с.
6. *Любченко В. Ф.* Львівська скульптура XVI–XVII століть / В. Ф. Любченко. – К., 1981. – 216 с.
7. *Мельник В. І.* Церква Святого духа в Рогатині / В. І. Мельник. – К., 1991. – 144 с.
8. *Міляєва Л.* Переддень бароко / Л. Міляєва // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – С. 27 – 56.
9. *Овсійчук В.* Майстри Українського бароко / В. Овсійчук. – К., 1991. – 400 с.
10. *Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI–першої половини XVII ст. / В. Овсійчук. – К., 1985. – С. 58.
11. *Свенціцька В.* Іван Руткович та становлення реалізму в українському живописі XVII ст. / В. Свенціцька. – К., 1966. – С. 8–58.
12. *Скоп П.* Відображення мистецьких стилів у графіці книг виданих Іваном Федеровичем у друкарні Василіанського монастиря міста Львова / П. Скоп // Монастир святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові Драганівські читання. – Львів, 2007. – 304 с.

13. Скоп П. Впливи європейського стилю маньєризм на творчість українських митців XVII ст. / П. Скоп // Наукове видання Львівського філіалу ННДРЦ України "Бюлетень 8". Львів, – 2007. – С. 21–27.

14. Скоп П. Маньєризм у центральній та східній Європі у церковному мистецтві / П. Скоп // Історико-філологічний вісник українського інституту. – М., 1997. – Т. 3. – 259 с.

15. Скоп П. Стилiстичнi особливостi декоративної пластики в iнтер'єрах церков св. Юра та Воздвиження в Дрогобичi / П. Скоп // Дрогобицькi храми Воздвиження i святого Юра у дослідженнях. – Дрогобич, 1998. – С. 87–95.

16. Zlat M. Sztuka polska. Renesans i manieryzm / M. Zlat. – Warszawa, 2008. – С. 360.

17. Trzeciak P. Renesans i manieryzm w Polsce. Sztuka swiata / P. Trzeciak. – Warszawa, 1995. – Т. 3. – С. 368.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

HISTORICAL BACKGROUND OF MANNERISM STYLE IN UKRAINIAN ART AND REASONS FOR ITS OCCURRENCE

Peter SKOP

*Lviv Museum of the History of Religion artist-restore
rsq. Museum 1, Lviv, Ukraine*

This article depicts the process of Ukrainian art development in conjunction with the historical events of the late 16 th – oearly 17-th century.

It also provides the detailed analysis of the artistic styles in context of the Ukrainian and European cultures evolution starting with Renaissance and ending with Mannerism.

Key words: Renaissance, Mannerism, Icon, Iconostasis, Decorative carving.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СТИЛЯ МАНЬЕРИЗМ В УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ И ПРИЧИНЫ ЕГО ПОЯВЛЕНИЯ

Петр СКОП

*Львовский музей истории религии
пл. Музейная 1, Львов, Украина*

Рассмотрено процесс формирования украинского искусства на фоне исторических событий, которые имели место в конце XVI века и в первой половине XVII века. Подробно проанализировано изменение художественных стилей – от ренессанса до маньєризма, и их видоизменение в контексте украинской и европейской культуре.

Ключевые слова: ренессанс, маньєризм, икона, иконостас, декоративная резьба.

УДК: 75.046.052.025 “15”

НЕІДЕНТИФІКОВАНИЙ ФРАГМЕНТ СТІНОПИСУ НА ЗАХІДНІЙ СТІНІ ЦЕРКВИ СВ. ОНУФРІЯ В ЛАВРОВІ

Назар КОЗАК

*Інститут народознавства НАН України,
відділ мистецтвознавства,
просп. Свободи, 15, Львів, Україна, 79000
тел./факс: (032)2727020, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

Обґрунтовано ідентифікацію збереженого на західній стіні церкви св. Онуфрія в Лаврові фрагменту стінопису (1540-ві роки) як ілюстрації 23-ї (Ψ) строфи циклу “Акафіста Богородиці”.

Ключові слова: “Акафіст Богородиці”, іконографія Богородиці, церква св. Онуфрія в Лаврові, поствізантійські стінописи, мандорла.

Поствізантійські стінописи у церкві св. Онуфрія в Лаврові (1540-ві роки) було відкрито понад століття тому і від тоді про них неодноразово писали та згадували в історіографії¹. Стан збереження цих стінописів у край незадовільний, що ускладнило їхню іконографічну ідентифікацію. Попри деякий прогрес у цьому напрямку, все ще багато питань залишаються відкритими, зокрема іконографічна ідентифікація невеликого фрагменту на західній стіні церкви. Насьогодні це єдиний фрагмент, що зберігся на західній стіні.

Фрагмент розташований унизу на висоті 161 см від підлоги та 35 см від правого (північного) краю західної стіни. Його максимальна висота – 72 см, максимальна ширина – 50 см. На фрагменті видно нижню частину жіночої постаті, яка возсідає на престолі, розвернута ліворуч. Вона вбрана в сіро-синій хітон та пурпуровий мафорій поверх. На ногах червоні черевички. Від престолу збереглася темно-червона фронтальна стінка з вузьким прямокутним отвором по середині та фрагменти двох передніх невисоких опор з різьбленими базами. Під ногами – прямокутний підніжок зі світло-охристим верхом та коричневим торцем. Постаць на престолі оточена мандорлою – ореолом світла мигдалеподібної “загостреної” форми, сіро-синього тону. Мандорла потрійна – серцевина найтемніша, зовнішні шари світліші; контур окреслено білою та синьою лініями.

Ідентифікація зображеної на фрагменті постаті як Богородиці (що цілком переконливо з огляду на елементи костюму – пурпуровий мафорій та червоне взуття) була запропонована ще в довоєнних публікаціях Миколи Голубця [1, с. 190] та Володимира Січинського [6, с. 12]. Нез’ясованим, однак, залишилося питання, до якої композиції ця постаць могла належати. З цього приводу свої міркування висловив А. І. Рогов. Він вважав, що фрагмент з образом Богородиці – це залишок

¹ Основну бібліографію про лаврівські стінописи див.: [3, с. 65–67].

сцени “Страшного суду”, яка була намальована на західній стіні, якщо точніше то це зображення Богородиці “в райський куцах в оточені ангелів” поруч з “Лоном Аврамовим” [5, с. 348]. Дослідник, проте, не взяв до уваги, що фрагмент, розташований у нижній правій (з погляду глядача) частині стіни, тобто у тому місці, де в сцені “Страшного суду” зображають Пекло (а не Рай) і зрозуміло там не могло бути жодного образу Богородиці². Припущення однак згодом повторили інші дослідники [7, с. 55; 11, с. 76] і тому важливо наголосити, що фрагмент на західній стіні лаврівської церкви насправді не належав до сцени “Страшного суду” (щобільше, жодного доказу існування такої сцени в Лаврові немає).

Ми вважаємо, що фрагмент, збережений на західній стіні лаврівської церкви, належав до циклу “Акафіста Богородиці” (далі просто – “Акафіст”)³. Сцени цього циклу збереглися у нижньому ярусі розписів на південній та північній стінах церкви, і фрагмент на західній стіні розташований на одному рівні із ними. Проте, якщо це справді сцена акафістного циклу, то, зрозуміло, вона має вписуватись у послідовність його розгортання на стінах церкви. А точніше, оскільки фрагмент, розташований біля північного краю західної стіни, то він має узгоджуватись із послідовністю сцен на сусідній північній стіні.

Там збереглися залишки чотирьох композицій, проте першопочатково розташовувалося шість сцен. На схемі їх умовно позначено як N-1, N-2, N-3, N-4, N-5, N-6. Композиції N-1 та N-6 повністю втрачені. Композиція N-2 та N-5 збереглися у фрагментах, а стан збереження композицій N-3 та N-4 порівняно задовільний. Григорій Логвин ідентифікував лише одну із цих композицій (N-5) як належну до “Акафіста”, проте не вказав, яку конкретну строфу вона ілюструє [4, с. 180]. Докладнішу спробу ідентифікації здійснив А. Рогов [5]. Композиції N-3 та N-4 він ідентифікував правильно як ілюстрації 19-ї та 18-ї строф, N-5 – помилково, як ілюстрацію 24-ї строфи, а інші залишив без ідентифікації. Вважаючи, що на північній стіні сцени циклу розгорталися у послідовності зліва на право (із заходу на схід), А. Рогов прийшов до висновку, що ілюстрації 19-ї та 18-ї строф були помилково переставлені місцями. В опублікованій 2007 року статті ми обґрунтували, що композиція N-5, яку А. Рогов ідентифікував як ілюстрацію 24-ї строфи насправді ілюструє 17-у строфу, а відтак, послідовність ілюстрацій строф акафістного циклу на північній стіні розгорталася не зліва на право (із заходу на схід), а справа на ліво (зі сходу на захід) і відповідно ніякої помилкової перестановки сцен не було [2]. Незалежно від нас у 2010 році Константин Чобану опублікував аналогічну реконструкцію послідовності сцен на північній стіні, правильно ідентифікувавши композицію N-2 (яку А. Рогов залишив неідентифікованою) як ілюстрацію 20-ї строфи [8].

² З новіших досліджень про іконографію “Страшного суду” див. монографію Івана Павла Химки присвячену цій темі на матеріалах галицького малярства XV–XVIII століть [11].

³ “Акафіст Богородиці” – це ранньовізантійський літургійний гімн, ілюстровані цикли якого виникли і поширилися шойно з XIV ст. Існує декілька піходів, щодо нумерації строф “Акафіста”. В слов’янській традиції їх поділяють на кондаки та ікоси. В цій статті для зручності ми притримуємось суцільної нумерації (поширеної в сучасній світовій історіографії) починаючи від 1-го ікосу (1-а строфа), до 13-го кондака (24-а строфа). 1-ий кондак відокремлюють з цієї нумерації і згадують як другий проміюном. Про іконографію “Акафіста Богородиці” у візантійському та поствізантійському мистецтві див. передовсім роботи Йзефа Мислівца [13], Александри Пецольд [14], Тані Велманс [15], Марії Аспри Варадаві [17], Іоаніса Спатаракіса [16].

Отже, послідовність сцен на північній стіні розгортається справа на ліво (зі сходу на захід), відповідно композиція, від якої зберігся фрагмент на західній стіні (і яка розташована біля північного краю цієї стіни) має продовжувати послідовність сцен північної стіни. На північній стіні ідентифікуються ілюстрації 17-ї, 18-ї, 19-ї та 20-ї строф, окрім того після останньої з них була ще одна повністю втрачена сцена N-1, відтак логічно припустити, що фрагмент на західній стіні мав належати до ілюстрації однієї зі строф, які йшли після 21-ї, а саме 22-ї, 23-ї, 24-ї та другого проміона (ілюстрації якого іноді розташовували у кінці акафістних циклів).

З цих чотирьох варіантів можна упевнено відкинути два, оскільки не відомо жодного прецеденту, щоб в ілюстрації проміона або 22-ї строфи Богородицю зображали сидячи в мандорлі. Такі прецеденти натомість відомі для 23-ї та 24-ї строф. Ми знаємо про чотири такі цикли – три з них походять з Північної Молдавії (Південної Буковини), а один з Греції. У грецькому циклі в монастирі Успіння Богородиці в Софіко на Пелеопонесі (кінець XVI століття) лише в 24-й строфі Богородиця зображена сидячи в мандорлі, а для ілюстрації 23-ї строфи обрано іншу схему. Натомість, у двох молдавських циклах – на фасадах церков монастирів Пробота (1532 рік) і Хумор (1535 рік) – і 23-я і 24-а строфи містять образ Богородиці в мандорлі⁴. У третьому із молдавських циклів – на фасаді церкви св. Георгія в Сучаві (1532–1534 роки) збереглася лише ілюстрація 24-ї строфи, проте найімовірніше ілюстрація 23-ї теж була виконана на основі подібної схеми⁵. Ці приклади дозволяють, звзвити вибір ідентифікації для лаврівського фрагменту до двох строф – 23-ї та 24-ї. Ми віддаємо перевагу 23-й строфі і маємо на користь цього два аргументи.

Перший аргумент впливає з того, що композиція, до якої належав лаврівський фрагмент на західній стіні, не була останньою сценою циклу. Річ у тім, що акафістний цикл у Лаврові мав дуже специфічну (можливо навіть безпрецедентну серед акафістних циклів) схему розгортання. Як впливає з ідентифікації наявних композицій, він розгортався двома смугами, які починалися на східній стіні нартекса обабіч входу в наос переходили на південну і північну стіни відповідно, а далі сходилися біля виходу з нартекса на західній стіні. Беручи до уваги довжину західної стіни і середню довжину інших лаврівських акафістних сцен логічно припустити, що на західній стіні розташовувалося як мінімум чотири композиції – дві ліворуч від portalу і дві праворуч. У статті 2007 року ми обґрунтували, що в південній частині

⁴ Щодо ідентифікації ілюстрацій завершальних строф в Хуморі варто зробити уточнення, адже в цьому циклі майже всі інскрипції помилкові і в цих ілюстраціях також. Їхня ідентифікація визначається місцем у структурі циклу. Їм передує сцена “Зішестя в Ад”, якою в молдавських акафістних циклах типово ілюстрували 22-гу строфу “Акафіста”. При цьому однак виходить, що 23-тя строфа була проілюстрована двічі, оскільки перед ілюстрацією 22-ї строфи (“Зішестя в Ад”) розташована сцена з Богородицею-Орантою, яку вшановують дві групи пристоячих. Відомий ще один приклад, коли такою сценою ілюстровано саме 23-ю строфу – це мініатюра з нині втраченого рукопису т. зв. Белградського Псалтиря, ілюстрації якого на початку XX століття опублікував Йозеф Стшиговський [9, іл. 146].

⁵ Річ у тім, що усі три згадані молдавські цикли були виконані впродовж одного десятиліття (1530-ті роки) і, судячи з ілюстрацій інших строф, вони належать до одної іконографічної редакції акафістного циклу. На приналежність цих трьох молдавських циклів до однієї історіографічної редакції вже зверталась увага в історіографії [8, с. 8; 10, с. 249–252].

⁶ Тут варто пояснити, що біля лівого краю західної стіни, по суті, симетрично до фрагменту, про який йдеться в цій статті, було виявлено ще один фрагмент, доля якого достеменно не відома, але у

західної стіни (ліворуч від порталу) розташовувалися ілюстрації 11-ї та 12-ї строф⁶, відповідно в північній частині (праворуч від порталу) мали б розташовуватися ілюстрації 24-ї, а ближче до північного краю стіни 23-ї строф. Оскільки фрагмент на західній стіні зберігся саме біля її північного краю, то це свідчить на користь його ідентифікації як фрагменту ілюстрації 23-ї строфи.

Другий аргумент має іконографічний характер. Річ у тім, що лаврівський фрагмент розташовано дуже близько від краю стіни, а це свідчить, що композиція, до якої він належав, мала асиметричний уклад (постать Богородиці була зміщена праворуч). Вище згадані ілюстрації 24-ої строфи в Проботі, Хуморі, Сучаві та Софіко мають симетричний уклад (Богородиця зображена у центрі), натомість асиметричний уклад (як у Лаврові) має ілюстрація саме 23-ї строфи в Хуморі – Богородиця в мандорлі зображена праворуч, а перед нею навпроти ліворуч група ченців⁷. Відтак з огляду на асиметричну побудову лаврівська композиція також швидше за все ілюструвала 23-тю строфу.

Це також дозволяє розглядати ілюстрацію 23-ої строфи в Хуморі як найближчу аналогію до лаврівської композиції, та головне джерело для її цілісної реконструкції. Така цілком іконографічна схема узгоджується з текстом 23-ої строфи, в якому йдеться про те, що вірні оспівують та възхваляють Богородицю як “одушевлений храм”, бо в Її утробі оселився Господь⁸.

Список використаної літератури

1. *Голубець М.* Лаврська поліхромія / Микола Голубець // *Стара Україна. Часопис історії і культури.* – 1925. – XI–XII. – С. 187–192.
2. *Козак Н.* Втрачені фрагменти стінопису церкви св. Онуфрія в Лаврові / Назар Козак // *Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України.* – 2007. – Вип. 9. – С. 34–43.
3. *Козак Н.* Проблемні питання вивчення галицького монументального малярства пост-візантійського періоду / Назар Козак // *Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України.* – 2008. – Вип. 10. – С. 62–70
4. *Логвин Г.* Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. / Григорій Логвин // *Історія українського мистецтва.* – К., 1967. – Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – С. 157–207.

2000-х роках його на стіні церкви вже не існувало. Був він викрадений чи знищений не відомо. Цей фрагмент однак зафіксований в описі М. Голубця, а також на фотографіях Ю. Дороша 1964 року (зберігаються у фототеці Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького) і в реставраційній документації 1982 року (Архів Інституту “Укрзахідпроектреставрація”). У вищезгаданій статті 2007 року ми обґрунтували, що цей фрагмент належав до композиції, яка ілюструвала 11-ту строфу “Акафіста” [2, с. 35–38]. Сцена, що ілюструвала 12-ту строфу, мала розташовуватись між цією композицією та порталом, завершуючи першу частину акафістного циклу.

⁷ Зауважимо, що Мірослав Крук вже порівнював фрагмент на західній стіні лаврівської церкви до ілюстрації 23-ї строфи “Акафіста” в Хуморі, однак він помилково вважав, що фрагмент розташований на іншій стіні церкви і не зробив жодних висновків щодо його ідентифікації [12, с. 242].

⁸ “Ψάλλοντές σου τὸν τόκον εὐφημοῦμέν σε πάντες ὡς ἔμψυχον ναόν, Θεοτόκε: ἐν τῇ σῆ ἡδὲ οἰκίᾳ σου γαστρὶ ὁ κατέχων πάντα τῇ χειρὶ κύριος ἠγάσεν, ἐδόξασεν, ἐδίδαξε βοᾶν σοὶ πάντα: Χαίρε...” [Ακάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ψ] (“Оспівуючи твої родини възхваляємо Тебе всі як одушевлений храм, Богородице. Бо у твоїй утробі оселився Господь, який держить усе у руці, освятив, прославив і научив взивати до Тебе всіх: Радуйся... (далі ідуть хайретизми – прим. Н.К.)” [Акафіст Богородиці, ікос 12]).

5. *Рогов А. И.* Фрески Лаврова / А. И. Рогов // Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура: сборник статей в честь В. Н. Лазарева. – М., 1973. – С. 339–351.
6. *Січинський В.* Архітектура Лаврова / Володимир Січинський. – Львів, 1936.
7. *Швед М.* Василиянський монастир святого Онуфрія у Лаврові: Історія та культура духовного осередку бойківських Карпат / Михайло Швед. – Львів, 2007.
8. *Ciobanu C.* L'iconographie de l'Hymne Acathiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rares / Constantin Ciobanu // Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts. – 2010. – Т. XLVII. – P. 3–24.
9. Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht Verfasserang von Josef Strzygowski. Mit einer Einleitung von V. Jagić. – Wien, 1906.
10. *Fabritius R.* Außenmalerei und Liturgie. Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen / Ruth Fabritius. – Düsseldorf, 1999.
11. *Himka J.-P.* Last Judgment Iconography in the Carpathians / John-Paul Himka. – Toronto, 2009.
12. *Kruk M.* Balkan Features in Ruthenian Icon Painting in Historical Poland / Mirosław Kruk // Byzantina et Slavia Cracoviensia. – Kraków, 2001. – Vol III. Byzantium and East Central Europe. – P. 237–246.
13. *Myslivec J.* Ikonografie Akathistu Panny Marie / Josef Myslivec // Seminarium Kondakovianum. – 1932. – T.V. – S. 97–128.
14. *Pätzold A.* Der Akathistos-Hymnos: Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts / Alexandra Pätzold. – Stuttgart, 1989.
15. *Velmans T.* Une illustration inedite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques a Byzance / Tania Velmans // Cahiers Archeologiques. – 1972. – Т. 22. – P. 131–165.
16. *Spatharakis I.* The Pictoral Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin / Ioannis Spatharakis. – Leiden, 2005.
17. *Аспρά Варδαβάκη Μ.* Οι μικρογραφίες του Ακάθιστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton / Αспρά Варδαβάκη Μαρίας. – Αθήναι, 1992.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013



Лаврів, фрагмент на західній стіні



Лаврів, Акафістний цикл, схема розташування сцен на північній та західній стінах



Пробота, Акафістний цикл, ілюстрація 23-ї строфи



Пробота, Акафістний цикл, ілюстрація 24-ї строфи



Сучава, церква св. Георгія, Акафістний цикл, ілюстрація 24-ї строфи



Хумор, Акафістний цикл, ілюстрація 23-ї строфи



Хумор, Акафістний цикл, ілюстрація 24-ї строфи



Софіко, Акафістний цикл, ілюстрація 24-ї строфи

UNIDENTIFIED MURAL FRAGMENT ON THE WEST WALL AT SAINT ONUPHRIUS CHURCH IN LAVRIV

Nazar KOZAK

*The Ethnology Institute of the National Academy
of Sciences of Ukraine, The Art Studies Department
15, Prosp. Svobody, Lviv, Ukraine, 79000
tel./fax: (032)2727020, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

On the west wall of the Saint Onuphrius church in Lavriv (1540s) a mural fragmen representing the Virgin on the throne in the mandorla of light have been preserved. The author of the article identifies it as the illustration of the Strophe 23 (Ψ) of the Akathistos Hymn.

Key words: Akathistos Hymn, iconography of the Virgin, Saint Onuphrius church in Lavriv, Post-Byzantine murals, mandorla.

НЕИДЕНТИФИЦИРОВАННЫЙ ФРАГМЕНТ РОСПИСИ НА ЗАПАДНОЙ СТЕНЕ ЦЕРКВИ СВ. ОНУФРИЯ В ЛАВРОВЕ

Назар КОЗАК

*Институт народоведения НАН Украины,
отдел искусствоведения
просп. Свободы, 15, Львов, Украина, 79000
тел. / факс: (032) 2727020, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

Обосновано идентификацию сохраненного на западной стене церкви св. Онурфия в Лаврове фрагмента росписи (1540-е годы) как иллюстрации 23-й (Ψ) строфы цикла “Акафиста Богородицы”.

Ключевые слова: “Акафист Богоматери”, иконография Богородицы, церковь св. Онурфия в Лаврове, поствизантийские росписи, мандорла.

УДК: 7. 04:27-312. 47:745. 03(477.87)

ІКОНА “СОБОР ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ” ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI століття з ЛОПУШАНКИ

Марія ГЕЛИТОВИЧ

*Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького,
просп. Свободи, 20, м. Львів, Україна, 79008
тел.: (032)2742282, e-mail: nml_shept@tsp.lviv.ua*

Розглянуто стилістичні та іконографічні особливості ікони “Собор Пресвятої Богородиці” другої половини XVI століття зі с. Лопушанка. Порушено проблеми дослідження однієї із найбільших стилістично-споріднених груп пам’яток у тогочасному українському іконописі, до якої належить ікона з Лопушанки. Наголошено на потребі систематизації творчої спадщини анонімного автора цієї ікони, низка творів якого вже давно впроваджена до літератури. Вони є знаковими пам’ятками в історії українського мистецтва.

Ключові слова: ікона, іконографія, стилістика, майстер, пам’ятка.

У проблематиці досліджень давньоукраїнського іконопису важливе місце належить з’ясуванню іконографічних особливостей пам’яток, уточненню їх атрибуції, систематизації творів за стилістикою тощо. Особливо такі питання стосуються іконопису періоду його візантійського родоводу, що існував до кінця XVI століття. Чимало із цих проблем вже неодноразово досліджували, і не лише українські, а й зарубіжні, передусім, польські вчені. Актуальність вивчення українського іконопису у цьому напрямі зумовлена все ще фрагментальним висвітленням його історії. У полі зору дослідників перебуває далеко не увесь збережений фонд пам’яток, зокрема, великих музейних колекцій. (Досі не залучено до літератури більшість ікон з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, а саме на його збірці, головню, ґрунтується уявлення про український іконопис XIV–XVI століть). Тому поряд із розглядом тих чи інших явищ на прикладах великих комплексів пам’яток, важливо проаналізувати окремі маловідомі ікони.

Дотепер недостатньо систематизовано твори одного із найбільших стилістичних напрямів в українському іконописі другої половини XVI століття окреслюваного в літературі як “коло майстра “Преображення” з Яблунева”, за найвідомішою серед ікон цієї стилістики, що вже стала хрестоматійним твором українського мистецтва [7, с. 294]. Пам’ятка є показовою в аспекті відходу від умовної абстрагованості зображень на іконах минулих століть та проникнення в них життєвих реалій (пейзаж, народна ноша, меблі, музичні інструменти тощо). Тут з’являється цілком інша характеристика ликів Спаса, Богородиці, святих. На думку Віри Свенціцької, майстрів якраз цього стилістичного напрямку, а конкретно, автора ікони “Спас у Славі” з церкви св. Миколая зі Шклярів на Лемківщині [1, с. 72–73], можна

вважати “одним із зачинателів світлого стилю в колористиці галицької іконописної школи живопису другої половини XVI ст.” [10, с.18]. Від ікон цього майстра, а вони датуються приблизно 1560–1580-ми роками, умовно можна виводити згаданий стилістичний напрям. Йому ж належить і парна до “Спаса” “Богородиця Одигітрія з похвалою” зі Шклярів [17, с. 34, іл. 7], та декілька інших [2, с. 84, 88]. Цьому майстрові можна приписати й “Преображення” з Яблунева.

Діяльність майстрів цієї стилістики простежується до початку XVII століття, а місце виявлення їхніх ікон охоплює Лемківщину і Бойківщину (села Шклярі, Бартне, Терло, Велике, Трушевичі, Плав’є, Яблунів, Долина та ін.). Тематично вони становлять більші чи менші фрагменти іконостасних ансамблів, як, наприклад, з церкви у Бартному, з церков у Долині й ін. [11, іл. 56–58]. Між ними є також декілька великих ікон “Страстей Господніх” і “Страшних Судів” серед яких “Страсті Христові” 1593 року з церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Великому – єдина відома датована пам’ятка у колі цих ікон. [6, іл. CV; 9, іл. 55–62]. Аналізуючи образно-формальні особливості ікон цієї стилістики, можна простежити декілька індивідуальних почерків майстрів, яких умовно називаємо “професійними” та “народними”.

За браком архівних відомостей, зараз важко вказати на якийсь конкретний малярський осередок, з яким можна пов’язати продукцію цієї іконописної майстерні. Основна творча спадщина малярів цього кола належить Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького (НМЛ), чимало ікон зберігаються в музеях Польщі. Серед них виокремлюються тематичні групи, що дає можливість краще простежити їх іконографічні, образно-стилістичні, художні особливості.

Тематично порівняно рідкісною, не тільки серед ікон цієї стилістики, а й українського іконопису XVI століття загалом, є досі маловідома пам’ятка, яку намагаємося приписати згаданому майстрові ікони “Преображення” з Яблунева, “Собор Богородиці” з церкви у с. Лопушанка. Про неї лише побіжно згадано в літературі, зокрема, у контексті розгляду іконографії Різдва Христового в давньому українському малярстві [12, с. 97]. Вперше ікона опублікована 2010 року в каталозі ікон Старосамбірщини зі збірки НМЛ [3, с. 223], а згодом в альбомі колекції колишнього Музею Богословської Академії у Львові (МБА) [13, с. 141], до якого у 1930-ті роки була придбана ця ікона. Музеєм МБА тоді завідував видатний дослідник давньоукраїнського мистецтва Михайло Драган. Йому належить і перша атрибуція та ймовірно консервація твору.

У 1939 році ікону разом з усією збіркою МБА було передано Національному музею у Львові. Значне пошкодження і втрати фарбового шару, очевидно, стали причиною того, що ікону не експонували й вона не була репродукованою. Однак пам’ятка заслуговує окремої публікації з огляду на її високі мистецькі якості, а передусім – оригінальну іконографію.

Враховуючи розміри (122×108×2,3 см), ікона була храмовою. Вже з першого погляду, зображення привертає увагу піднесеною урочистістю та святковістю представленого дійства. У центрі, у великій круглій блакитній авреолі на рожевому троні, що нагадує народну лаву-скриню, сидить Богородиця, тримаючи обома руками перед собою малого Спаса. Вираз лику Богоматері зосереджено задуманий,

¹ Нам не вдалося точніше з’ясувати з якого села – Лопушанка Лехнова Турківського району, чи Лопушанка Хомина Старосамбірського району походить ця ікона.

погляд спрямований ліворуч, немов кудись удалечінь. Христос ніби напівстоїть у фронтальному положенні. Правиця у жесті двоперсного благословення долонею до грудей, у лівій, мабуть, був сувій (зображення втрачене). Гіматій рясно оздоблений червоно-чорною вишивкою.

Авреолу вінком обрамлює тринадцять ангелів: верхні підтримують сяйво, нижні опустилися на землю і тримають у руках сфери-зеркала. Унизу – панорама з двома високими масивами гір, між ними в глибині видніє пасмо смerek. Ліворуч на тлі гір – три царі стоять у ряд з чашами-дарами, праворуч – св. Йосиф та три пастушки, що розмовляють між собою.

Сцена, зображена на іконі, сповнена урочисто-святковим настроєм, композиція підкреслено симетрична і надзвичайно гармонійна, розповідь – жвава, динамічна. Виразності образам надають чіткий лаконічний рисунок, узагальненність форм, злагодженість світлих чистих кольорів. Живе дійство, що відбувається навколо тронної Богородиці, ще більше підкреслює урочистість її образу. Просто й переконливо, вже самим композиційним вирішенням передано ідею зображеного, що безпосередньо пов'язана з темою Різдва Христового: об'єднання світу земного і небесного в єдине ціле.

У цій іконі наявний увесь набір виражальних засобів, характерних для цього майстра. Він один із перших іконописців активно впровадив у свої ікони реалії навколишнього життя. Карпатський краєвид і вишита народна ноша є незмінними атрибутами його творів, які залюбки наслідували і його учні та послідовники, – переважно представники так званої народної течії (їхня діяльність помітно активізувалася наприкінці XVI століття). Відрізняється своїм характером зображення ликів на цих іконах – це ще традиційні, але водночас живі й доволі емоційні обличчя. На іконі з Лопушанки пастухи живо й енергійно ведуть між собою розмову, емоційно жестикулює св. Йосиф – він, крокуючи назустріч царям, немов призупинився на мить, звертаючись до пастирів. Зображення викликає асоціації феєричного дійства, сповненого життєвої конкретизації образів.

Залишається тільки шкодувати за настільки значними втратами живопису цієї ікони, яка є також цінною пам'яткою з погляду іконографії. Храмових ікон XVI століття з цим сюжетом не було надто багато (а в минулому часі в українському іконописі вони невідомі взагалі), і зауважимо, майже усі пам'ятки походять з Бойківщини. Це, наскільки відомо за опублікованими творами, ікона з Дудинців [11, іл. 72; 7, с. 452], дві ікони з Либохори [11, іл. 113, 115], дві з Бусовиськ [7, с. 242; 14, с. 23], ікона з Цевкова [16, іл. 18], та ікона з приватної колекції [5, с. 40–41]. При спільних іконографічно-композиційних моментах, кожна з них має свої відмінності. Тема Собору Богородиці безпосередньо пов'язана з Різдом Христовим і має на меті возвеличення Марії, навколо якої зосереджується світ земний і світ небесний. Композиційним і смисловим центром тут завжди є Богородиця на троні з малим Спасителем. Присутні також ангели, св. Йосиф, три царі, інколи пастухи, а також священнослужителі. Інтерпретації і варіанти цього сюжету торкають найбільше саме їх зображень. Проте іконографія “Собору Пресвятої Богородиці” цілком самостійна, у ній не завжди присутні персонажі, що брали участь у дійстві “Різдва Христового”, тому видається недоцільним розглядати її в контексті Різдва.

Найдавнішою храмовою іконою цієї тематики є пам'ятка з церкви в Бусовиськах [7, с. 242]. Ця ікона належить до найчастіше публікованих творів українського іконопису, оскільки вирізняється серед тогочасного малярства не тільки своїми

мистецькими якостями, а й оригінальною композицією. Вона викликає також особливий інтерес через її пов'язаність з фресковими розписами церкви Св. Онуфрія у Лаврові [9, с. 339–351; 15, с. 59]. Ікона з Бусовиськ демонструє своєрідний іконографічний варіант, у якому Богородиця, займаючи головне місце в композиції, зображена не у центрі, а ліворуч, поверненою назустріч царям, один з яких цілує ніжку малому Ісусові. Як у ніякій іншій композиції на цю тему, дія відтворює різночасові події – приїзд і від'їзд царів. Є тут і певний відгомін західних традицій, на які вже звертали увагу дослідники (цілування ноги Ісуса) [8, с. 353].

Найближчою за іконографією до ікони з Лопушанки є інша ікона з тих же Бусовиськ дещо пізнішого часу – кінця XVI століття [14, с. 23, іл. 19]. Її автор належить до малярів іншого стилістичного напрямку, умовно окресленого як “коло майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці з Наконечного”. Поряд з іконами “кола майстра “Преображення” з Яблунева”, ці ікони становлять найчисленнішу стилістичну групу в українському іконопису другої половини XVI століття. Наслідуючи ту саму іконографічну схему, цей майстер значно її спростив. Він обмежився меншою кількістю персонажів, водночас укрупнюючи постаті та узагальнюючи форми. Близькість іконографії ікон з Лопушанки і Бусовиськ може вказувати на творчі контакти між майстрами обох стилістичних напрямів.

Очевидно, з Турківщини або Старосамбірщини походить збережена у фрагменті ікона з приватної збірки [5, с. 40–41, іл. 6]. З іконою з Лопушанки вона має певний перегук, в іконографічному та колористичному вирішенні образу Богородиці, в наявності гірського пейзажу, хоча гори тут мають вигляд умовних скелястих гірок, так званих “лещадок”.

Різні іконографічні версії представляють дві ікони з церкви у Либохорі. На одній із них Богородиця зображена лише у супроводі дванадцяти ангелів, що урочисто стоять, згруповані по шість у два ряди, обабіч трону [4, с. 55]. В художньо-образному вирішенні цієї ікони виразно простежуються балкано-молдавські впливи.

Інша ікона з Либохори представляє ще один варіант зображення цієї теми. Тут Богоматір займає місце у нижній частині композиції. Обабіч трону зображені ангели, апостоли, святі жінки, святихелі. Дія відбувається на тлі стіни з численними вежами, над якими летять чотири ангели. Майстер цієї ікони відомий за низкою творів, що походять з Турківщини і Старосамбірщини. У досить близькій до нього манері працював майстер ікони з церкви у Цевкові (належить колекції Музею народної архітектури у Сяноку). Богородиця на ній зображена на срібному рельєфному тлі. Обабіч її німбу – два ангели на льоту, а внизу на поземі – царі з дарами навколішках – за ними стоять юнаки, чоловіки й жінки.

Як видно з розглянутих пам'яток, тема “Собору Пресвятої Богородиці”, вирізняється розмаїттям іконографічних варіантів, якого, мабуть, не має жодна інша тема в українській іконі, а тому заслуговує повнішого висвітлення.

Гадаємо, маловідома ікона з Лопушанки слугуватиме важливою реплікою у дослідженні іконографії цієї теми. Також вона належить до найоригінальніших творчих здобутків майстра ікони “Преображення” з Яблунева. Творча спадщина цього майстра досить велика. Проте не виокремлена із загального комплексу пам'яток цієї стилістики та спеціально не досліджувалася. Тому публікація кожної нової пам'ятки слугуватиме штрихом до повнішого вивчення творчості майстра й тогочасного іконопису загалом та стане логічним продовженням попередніх напрацювань у цьому напрямі.

Список використаної літератури

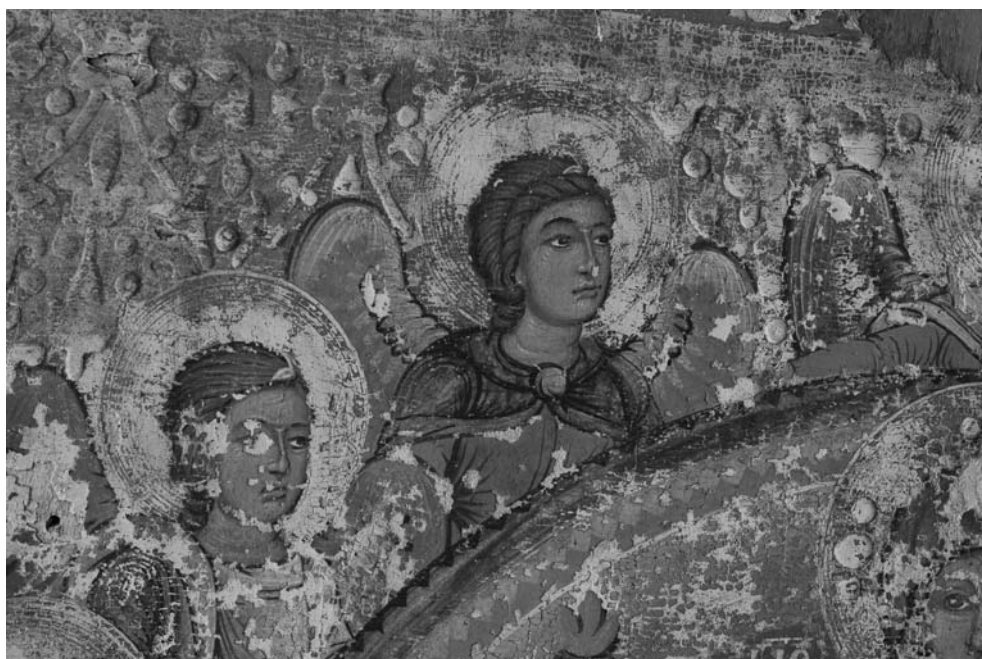
1. *Гелитович М.* Українські ікони Спас у Славі / Марія Гелитович. – Львів, 2005.
2. *Гелитович М.* Богородиця з Дітям і похвалою / Марія Гелитович – Львів, 2005.
3. *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини / Марія Гелитович – Львів, 2010.
4. *Гелитович М.* Іконостас останньої третини XVI століття з церкви Собору Пресвятої Богородиці в Либохорі / Марія Гелитович // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2012. – № 9 (14). – С. 34–61.
5. Давня українська ікона з приватних збірок / [Авт. вступ. статті О. Сидор]. – К., 2003.
6. *Логвин Г.* Український середньовічний живопис / Григорій Логвин, Людмила Міляєва, Віра Свенціцька – К., 1976.
7. *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть / Людмила Міляєва, Марія Гелитович. – К., 2007.
8. *Поварьонкіна К.* Вплив Унії на розвиток іконопису України XVII–XVIII ст. (Огляд нових мотивів і композиційних схем) / К. Поварьонкіна // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2007.
9. *Рогов А. И.* Фрески Лаврова. Византия, Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа / А.И. Рогов. – М., 1973. – С. 339–351.
10. *Свенціцька В.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / Віра Свенціцька, Олег Сидор. – Львів, 1990.
11. *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків / Іларіон Свенціцький-Святицький. – Львів, 1929.
12. *Сидор О.* Ікона “Поклін волхвів” середина XVI ст. з Бусовиськ у контексті іконографії Різдва Христового в давньому українському малярстві / Олег Сидор // Історія релігій в Україні: матеріали міжнародної конференції. – Львів, 11–13 трав. 1999 р. – Львів, 1999. – Кн. II. – С. 96–99.
13. *Сидор О.* Патріарх Йосиф Сліпий і мистецтво / Олег Сидор. – К. ; Рим, 2012.
14. *Скоп Л.* Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці / Лев Скоп. – Львів, 2004.
15. *Швед М.* Василянський монастир святого Онуфрія в Лаврові / Михайло Швед. – Львів, 2007.
16. Album wystawy Ikona Karpacka w Parku Etnograficznym w Sanoku / [Teksty naukowe Jerzy Czajkowski, Romualda Grzadziela, Andrzej Szczepkowski]. – Sanok, 1998.
17. *Biskupski R.* Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku / R. Biskupski // Folia Historiae Artium. –1982. – Т. XVIII. – S. 30–42.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013



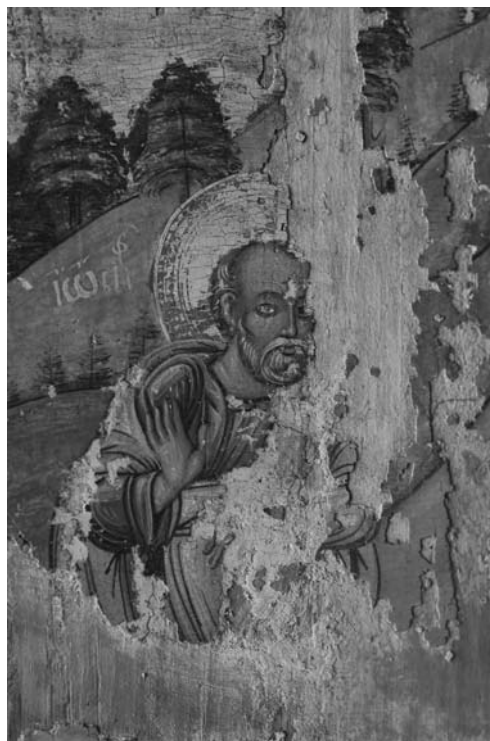
Собор Пресвятої Богородиці, 1560–1580-ті роки с. Лопушанка



Ангели. Фрагмент ікони Собор Пресвятої Богородиці, 1560–1580-ті роки



Три царі з дарами.
Фрагмент ікони Собор Пресвятої Богородиці, 1560–1580-ті роки



Св. Йосиф. Фрагмент ікони Собор Пресвятої Богородиці, 1560–1580-ті роки



Пастухи. Фрагмент ікони Собор Пресвятої Богородиці, 1560–1580-ті роки

ICON OF “THE CONGREGATION OF OUR LADY” SECOND HALF OF THE XVI CENTURY FROM LOPUSHANKA

Maria HELYTOVYCH

*The Andrej Sheptycky National Museum in Lviv
Prosp. Svobody, 20, Lviv, Ukraine, 79008
tel.: (032)2742282, e-mail: nml_shept@tsp.lviv.ua*

The article examines the stylistic and iconographic features of icon “The Congregation of Our Lady” (second half of the sixteenth century) from Lopushanka. The author put the problem to study the one of the largest stylistically group of contemporary Ukrainian iconography, where the icon from Lopushanka belongs. The author insist on the need to systematize the heritage of the anonymous author. Some of that icons are landmarks in the history of Ukrainian art.

Key words: icon, iconography, style, artist, attraction.

ИКОНА “СОБОР ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ” ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI века из ЛОПУШАНКИ

Мария ГЕЛИТОВИЧ

*Национальный музей во Львове имени Андрея Шептицкого,
просп. Свободы, 20, г. Львов, Украина, 79008
тел.: (032)2742282, e-mail: nml_shept@tsp.lviv.ua*

Рассмотрены стилистические и иконографические особенности иконы “Собор Пресвятой Богородицы” второй половины XVI века из с. Лопушанка. Поставлены проблемы исследования одной из самых крупных стилистических групп памятников в украинской иконописи того времени, к которому принадлежит икона из Лопушанки. Подчеркивается потребность систематизации творческого наследия анонимного автора этой иконы. Ряд его произведений уже давно введен в литературу. Они являются знаковыми памятниками в истории украинского искусства.

Ключевые слова: икона, иконография, стилистика, мастер, памятник.

ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК: 821.162.1-2+792(477.83-25)“18” Камінський Я.-Н.

“(ZYGMUNT TRZECI) OGIŃSKA! CZYLI WOJNA TATARÓW Z SARMATAMI” ЯНА - НЕПОМУЦЕНА КАМІНСЬКОГО (1809): ДО ГЕНЕЗИ “УКРАЇНСЬКОЇ ТЕМИ” В ПОЛЬСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ТА ТЕАТРИ ХІХ століття

Майя ГАРБУЗЮК

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,
Львівського національного університету імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, к. 22, Львов, Україна, 71008
тел.: (032)239 42 96, e-mail: harbuziuk.maya16@gmail.com*

Розглянуто один із ранніх перекладів-переробок Я.-Н. Камінського у контексті генези “української теми” у польській драматургії та театрі ХІХ століття. Наголошено на спорідненості перших проявів дискурсу козацтва в драматургії преромантичного періоду з образами та темами “української школи” доби романтизму.

Ключові слова: польський театр у Львові, Ян-Непомуцен Камінський, дискурс козацтва у польській драматургії ХІХ століття, 1809 рік.

Чисельність сучасних літературознавчих, мовознавчих, культурологічних досліджень, присвячених українсько-польським взаємовпливам доби романтизму акцентує вагомість досвіду цього періоду не лише в історичному аспекті, а й в контексті міжнаціонального порозуміння сьогодні.

Своєрідний духовний та творчий феномен того часу – “українська школа” в польській літературі – стала об’єктом уваги польських літературознавців ще в часі свого формування та розквіту (Міхал Грабовський, Александер Тишинський), а згодом, упродовж другої половини ХІХ–ХХ століть до творчості літераторів цього осібного напрямку неодноразово зверталися відомі польські та українські учені. Серед дослідників першої половини ХХ століття треба назвати, зокрема, статті Віктора Гана, Марії Белянки-Люфтової, Мечислава Гергелевича та інших. Багатий корпус літературознавчих та культурологічних студій становлять праці сучасних польських учених Станіслава Маковського, Марії Яньон, Стефана Козака, Яцка Кольбушевського, Данути Сосновської, Станіслава Стемпня, Станіслава Ульяша та інших. В українському літературознавстві до грона учених, що зробили свій вагомий внесок у дослідження феномену “української школи” в польській літературі належать насамперед Іван Франко, Василь Щурат, Іван Брик, Олександр Колесса, Володимир Гнатюк, Гнат Хоткевич, Григорій Вервес, Роман Кирчів, Григорій Грабович, Євген Нахлік, Ростислав Радишевський, Стефанія Баженова та інші. У ХХІ столітті нове покоління вітчизняних літературознавців та істориків літератури в особі, зокрема

Марії Брацкої, Юлії Вавжинської та інших продовжують українсько-полоністичні студії, збагачуючи їх новими темами та методологічними прийомами.

Сьогодні явище “української школи” у польській літературі розглядають у широкому історично-культурному контексті. Зокрема, Г. Грабович, трактуючи поняття “українська школа” у найширшому розумінні, говорив про “польське козакофільство” XIX століття, котре “...є, безперечно, синкретичним феноменом, що поєднує не лише літературу, політичну програму і фантазування, але й зародки націоналізму та націєтворення” [2]. Власне, беручи до уваги синкретизм та багатовекторність цього явища та продовжуючи думку Г. Грабовича, маємо припускати наявність його проявів не лише в літературі, але й в інших царинах тогочасного культурного життя польського народу. Йдеться про театр та його неодмінну складову – драматургію. Чи знайшлося у польській драматургії, а відтак на польському кону місце темам та образам України й українців, що так потужно заявили про себе у прозовій та поетичній творчості авторів “української школи” доби романтизму? Яким було місце театру та драматургії у формуванні та розвитку цього феномену?

Чи не вперше на необхідності дослідження цієї теми наголосив відомий український учений-фольклорист Роман Кирчів ще у 60–70-х роках XX століття: “Майже зовсім недослідженою й досі залишається проблема “Україна і польський театр епохи романтизму”. Це вдячна тема окремої спеціальної праці, яка ще чекає свого автора. Згадуємо це питання тому, що воно прямо зв’язане з цікавою для нас українофільською романтичною драматургією...” [4, с. 251].

У вітчизняному театрознавстві тема українсько-польських театральних зв’язків завжди перебувала у центрі уваги Ростислава Пилипчука: від згадок про діячів польської сцени на теренах України, вміщених у першому томі монографії “Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах” [5], низки енциклопедичних гасел, тематичних доповідей і наукових статей до окремої – єдиної на сьогодні – об’ємної оглядово-аналітичної статті “Українсько-польські театральні зв’язки (від давнини до початку XX ст.)”, що побачила світ у “Варшавських українознавчих записках” 1998 року та окремим виданням того ж, 1998 року, а також у польському перекладі [6; 22].

До сьогодні, однак, тема України в польській драматургії та на сцені польського театру доби романтизму не стала об’єктом системного розгляду ані літературознавців, ані театрологів як польських, так і українських. На це були свої причини: дистанційованість літературознавства від театрознавства, значна кількість рукописних, недрукованих, а тому малодоступних та малознаних драматичних творів, а також певні ідеологічні та професійні стереотипи, що сягають своїм корінням ще часів побутування самого феномену “української школи”, коли інтерес до драматургії та театру був значно меншим, аніж до поезії та прози. Безумовно, сутнісним центром “української школи” були поезія й проза, позаяк саме літературні жанри ліричного вірша, поеми, історичної повісті найточніше відображали настрої, екзистенцію, філософію представників “української школи”: Антонія Мальчевського, Северина Гошинського, Богдана Залеського, Міхала Грабовського, Тимоша Падури та інших. Замилування Україною, її історією, краєвидами, творення “аркадійського” та “пекельного” міфів України – найзручнішим інструментарієм для цього слугували лірика та епіка. З драматургів тільки Юліуш Словацький здобув беззаперечне визнання своєї творчості, хоча і його причетність до “української теми” польські

дослідники почали розглядати значно пізніше, вже у ХХ столітті. Але чи існували інші автори, твори, вистави у польському театрі доби романтизму, що своєю тематикою були суголосні зі засадничими темами та образами поетів та прозаїків “української школи”?

У пропонованій статті здійснено спробу вписати ім'я відомого польського діяча театру першої половини ХІХ століття, “батька галицького польського театру” Яна-Непомуцена Камінського у контекст вищезазначеної теми. Ідеться про введення в науковий обіг твору, що дає підстави для початку міркувань щодо особливостей відображення у творчості Я.-Н. Камінського “української теми”. Прагнемо підкреслити зв'язок “преромантичного” періоду у драматургії та театрі з темами та героями творців “української школи”, виявити найбільш ранні прояви цього явища, зокрема дискурсу козацтва, у польській літературі початку ХІХ століття.

У збірці “Бібліотека львівського театру” з фондів Шльонської бібліотеки (місто Катовіце, Польща) в оцифрованому варіанті надано до загального доступу в інтернет-мережі твір “(Zygmunt Trzeci) Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami” (“(Зигмунт Третій) Огінська! або війна татарів з сарматами”) [8]. Як зазначено на титульній сторінці, це “героїчна драма на 2 дії за паном С... з німецької перероблена Я. Н. Камінським з музикою Германа, директора львівського оркестру”¹. Над титульною назвою “Огінська” іншим, темнішим чорнилом дописано інший варіант назви: “Зигмунт Третій”, тому його в описі, услід за польськими бібліографами, подаємо в дужках. Унизу титульної сторінки зазначено місце та час написання: Львів, 1809, ще нижче, під датою, бачимо велику, каліграфічно виписану літеру К – вочевидь, знак Я.-Н. Камінського. Текст становить 25 рукописних сторінок, що містять ремарки, вказівки щодо сценічного простору, музики та інше. Точне датування твору – Львів, 1809 рік – дає підстави з певністю стверджувати, що цей текст було написано у перший сезон відновлення діяльності польської трупи під орудою Я.-Н. Камінського у Львові. Тому перш, ніж перейти до аналізу самого рукопису, слід коротко охарактеризувати обставини та ймовірні причини його появи.

У травні 1809 року Я.-Н. Камінський повернувся до Львова з Одеси, де на запрошення графа Рішельє успішно керував упродовж чотирьох сезонів спершу польською, пізніше – польсько-російською трупкою. Це було своєрідне повернення “блудного сина”, з тією відмінністю, що полишив Я.-Н. Камінський Львів наприкінці 1802 року не зовсім з власного бажання: заборона провадження тут польського театру покликана його на чолі із невеликим гуртом однодумців на “підросійську територію”, де у Кам'янці на Поділлі він зміг зупинитись та розвинути театральну справу. Львів же завжди залишався для Я.-Н. Камінського рідним містом: уродженець села Куткір (тепер – Буського району Львівської області), де його батько, збіднілий шляхтич, був управителем маєтку Лончинських, Я.-Н. Камінський ще учнем львівської гімназії розпочав театральну кар'єру як перекладач та автор переробок (1793–1794 роки, трупа Домініка Моравського). Свій справжній вишкіл він пройшов під безпосереднім керівництвом “батька польської сцени” Войцеха Богуславського, котрий керував польською сценою у Львові протягом 1795–1799 років, а по від'їзді В. Богуславського його молодий учень провадив аматорську театральну трупу, з учасниками якої власне і вирушив до Кам'янця у пошуках кращої творчої долі. Сталося це, як доводить Р. Пилипчук у своїй статті “Перший професіональний театр в Одесі – польсько-

¹ Тут і далі переклад українською автора статті. – М. Г.

російська трупа Яна-Непомуцена Камінського (1805–1809)”, наприкінці 1802 року [7, с. 198]. У Кам’янці на Поділлі Я.-Н. Камінський провадив антрепризу до осені 1805 року, відвідуючи з гастрольними виступами міста чи не усієї Правобережної України: Житомир, Дубно, Київ, Кременець і навіть далекий Мінськ. Після цього як успішний антрепренер він восени 1805 року отримав запрошення графа Рішельє, прибув до Одеси зі своєю трупною [7, с. 199] і до весни 1809 року працював в Одесі, звідки й повернувся до рідного Львова.

Це повернення після семилітніх “мандрів” було вагомим кроком Я.-Н. Камінського у його життєвій та творчій біографії. До свого міста, яке, до речі, далі майже не полишав і де безперервно провадив стаціонарну польську сцену упродовж 33 років, він повернувся вже доволі зрілим і сформованим митцем. Більше в його житті вже не було такого періоду інтенсивного “мандрівництва”, але набуте, побачене, пережите у цих молодих роках, без сумніву, вплинуло на формування його світогляду, “розширило” межі свідомості не лише в географічному сенсі, зазвучало по-різному у наступних, писаних вже у Львові, творах. В цьому нас переконує вже один з перших, створених одразу після повернення до Львова 1809 року, текстів Я.-Н. Камінського – “Огінська...”.

Час для відновлення діяльності польського театру у Львові був надзвичайно бурхливий. Унаслідок австрійсько-французької війни для поляків виникли сприятливі умови для звільнення від австрійського панування земель Західної і Східної Галичини, Люблінщини, Підляшшя. Власне, весняний “зрив” 1809 року покликав на батьківщину і Я.-Н. Камінського, котрий сподівався за нових умов, без тиску австрійської влади та цензури, провадити у Львові польський театр: “До Львова примусив його вертатись патріотичний обов’язок”, – писала про це рішення Камінського відома дослідниця його творчості Барбара Лясоцька [16, с. 28]. Місто перебувало у центрі військових подій: вранці 27 травня 1809 року до Львова прибули польські вояки на чолі з поручником Стажинським, за ними – кількасотособовий загін. Про напругу того дня свідчить анонімний лист учасника подій, зацитований у праці Кароля Левіцького “1809 рік у Золочівському повіті”: “...опів до п’ятої ранку прийшли сюди 17 чоловік з полку Турни (5. п. кінних стрільців) під командуванням поручника Стажинського. Очолили Військовий Уряд, покидали австрійських орлів і, коротко кажучи, під радісні вигуки зайняли Стару Галичину і прилучили нас до Вас (йшлося про приєднання Галичини до Варшавського князівства. – М. Г.)” [18, с. 39]. Але Львів та Галичина недовго перебували в руках польського війська. Вже 23 червня тут хазяйнували австрійці, від 28 червня – росіяни, згодом – знову австрійці. Лише у жовтні 1809 року Шенбрунський мир поклав край протистоянню, залишивши Східну Галичину належною до Австрійської монархії, а Західну (Краків, Люблінщину та Підляшшя) було віддано до Варшавського князівства у складі Російської імперії.

Дослідниця творчості Я.-Н. Камінського Б. Лясоцька у книжці “Teatr lwowski w latach 1800–1842” наголошує на особливостях репертуарної політики Я.-Н. Камінського у цей короткий період патріотичного піднесення: “Доробок тих кількох тижнів від 29 травня до 15 серпня 1809 року не можна оцінювати тільки в мистецьких категоріях... Найістотнішою заслугою театру була співзвучність з подіями політичними. Саме від В. Богуславського перейняв Камінський здатність достосовувати ритм театру до ритму історичних подій” [17, с. 191].

На афіші польського театру цього короткого воєнного літа, за Б. Лясоцькою, постали патріотичні твори “Pospolite ruszenie” (“Народне ополчення”) Людвика

Дмушевського, “*Krakowiacy i Górali*” (“Краків’яки та гуралі”) Войцеха Богуславського, “*Hrabia Beniowski, czyli Spisek na Kamczatce, czyli Wybicie się na wolność*” (“Граф Бенювський, або Змова на Камчатці, або Втеча на свободу”) за Августом Коцебу (у перекладі Я.-Н. Камінського) та ін. Як і трапляється це з антрепренерами у ситуаціях нагального пошуку репертуару, Я.-Н. Камінський звернувся до вже випробуваних, відомих йому творів. Власне, названі вистави вже мали сценічну історію: комедіо-опера Л. Дмушевського була вперше поставлена у Варшаві 1807 року, а дві інші назви походили з репертуару театру В. Богуславського у Львові, так добре знаому Я.-Н. Камінському: прем’єра “Краків’яки і гуралі” відбулась на польській сцені 1796 року, “Граф Бенювський...” А. Коцебу – на сцені австрійського театру 1798 року.

Переклавши останню польською мовою для потреб свого театру у 1809 році, Я.-Н. Камінський у пошуках дальшого оновлення репертуару, очевидно, звернувся ще до якоїсь, нам невідомої п’єси, з перекладу-переробки якої і постала “Огінська...”. Щодо автора німецького оригіналу, позначеного на титульній сторінці лише літерою S (очевидно, у зв’язку з польсько-австрійським конфліктом називати повне ім’я австрійського драматурга було щонайменше некоректним), то його особу, як і сам твір, встановити поки що не вдалося. Якщо припускати, що, як і в двох попередніх випадках, Я.-Н. Камінський міг звернутися до текстів та авторів з афіші театру В. Богуславського у Львові, то цим драматургом міг бути дуже популярний на той час автор чисельних лицарських драм і романів Крістіан Гайнріх Шпісс (Christian Heinrich Spiess). Тоді з його творів найближчим за місцем дії та структурою персонажів до “Огінської...” є драма на 4 дії “Генерал Шленцгайм та його родина”, що йшла у Львові на австрійській сцені у 1797 році. Але у цій драмі відсутня музика, та й кількість дій не збігається із “Огінською...”. Можемо припустити, що німецькомовного оригіналу не існувало взагалі – а Я.-Н. Камінський приховав за “переробкою” власний твір. У згадуваній вище книжці “*Teatr lwowski...*” Б. Лясоцька стосовно якогось неназваного нею або ж невідомого твору висловлюється: “Далі Камінський шукав наступного, гострого, революційного твору, очевидно, польського. Нічого відповідного не знайшов. Можливості національної драматургії були ще невеликі. Тож, ймовірно, сам написав такий твір. Він мав би бути найкращим з усіх попередньо написаних. Чому не поставив на сцені? Невідомо” [18, с. 190]. Чи йдеться тут про “Огінську...”? Теж невідомо. Питання залишається відкритим. З певністю можна сказати одне: як щойноприбулий керівник театру Я.-Н. Камінський писав свою переробку лише з однією метою – втілити її на сцені. Адже він був насамперед антрепренером, організатором театру, його директором (у тогочасному розумінні цього слова), тобто й режисером, та актором, цьому підпорядковував і драматургічну діяльність. Сторінки рукопису не дають змоги з певністю сказати, що перед нами – примірник, за яким виконували виставу. Перелік дійових осіб на другій сторінці не містить обсади, як це зазвичай було у кожному “робочому” театральному примірнику п’єси.

Про те, що твір не побачив світла раппи, свідчить і ще одна особливість рукопису: на жодній його сторінці не виявлено ознак цензури – підписів із дозволом, дат і тощо, які були обов’язковими для театральних текстів увесь інший час. Тож твір або справді не виставлявся взагалі, або ж був поставлений у короткий період відсутності цензури: на такий короткотривалий “феномен” свободи вказала Б. Лясоцька [17, с. 189]. Найпевніше, сталося так: твір був написаний і його

готували до постанови, в чому додатково переконує вказане на титульній сторінці ім'я композитора. Але його з невідомих причин не встигли поставити. Зважаючи на дуже короткий термін “польської відлиги” у Львові, Я.-Н. Камінському вистачило часу на написання перекладу-переробки, але ймовірно забракло кількох тижнів для втілення його на сцені.

Саме тому, очевидно, текст “Огінської...”, не втілений публічно і недрукований, “загубився” у плінні часу – не згадує про нього Кароль Естрайхер у своєму “Репертуарі польських сцен” [14], ані Людвик Бернацький у першій систематизуючій доробок Я.-Н. Камінського праці [12], ані пізніше Б. Лясоцька. Не подано жодних відомостей про цю переробку Я.-Н. Камінського і в сучасному об’ємному академічному виданні “Бібліографія польської драматургії”, де у хронологічно послідовному переліку відомих (39) драматичних праць львівського антрепренера першою стоїть переробка з російської “Kłotnia przez zakład”, прем’єра якої та друк уривку у “Roczniku Teatru Polskiego” датуються 1814 роком [9]. Зрештою, відновити повністю репертуар 1809 року, майже неможливо через відсутність інформації про театр у пресі. Те, що твір мав лише дві дії, може свідчити про те, що його могли грати разом із іншим драматичним твором. Але, зрештою, навіть якщо вистава і не відбулася, нас насамперед цікавить факт створення цього тексту, окремі його прикмети, що допомагають глибше зрозуміти світоглядні та мистецькі засади Я.-Н. Камінського.

Відомо, що початок творчості Я.-Н. Камінського припав на період переходу польської літератури, драматургії та театру від класицизму до романтизму. Вихований на класичних взірцях XVIII століття, сам Я.-Н. Камінський тяжів до нових течій та ідей. Виразні ознаки романтизму дослідники простежують вже в перших перекладах-переробках Я.-Н. Камінського “подільського” періоду, зокрема, в його перекладі-переробці “Гамлета” В. Шекспіра (1805). Любов до драматургії Вільяма Шекспіра та Фрідріха Шіллера – одна з найвиразніших прикмет світогляду романтиків – визначала його естетичні та ідеологічні вподобання упродовж всієї творчої діяльності. Його переклад польською трагедії Педро Кальдерона “Лікар своєї честі”, зроблений 1827 року і тоді ж поставлений на сцені польського театру у Львові, надзвичайно високо оцінив саме ідеолог польського романтизму Маврицій Мохнацький, супроводивши рецензію на цей переклад розлогою передмовою у жанрі маніфесту романтизму [20].

Звичайно, текст “Огінської...”, створений 1809 року, належить своєму часу – це типовий продукт просвітницької драми, сконструйованої за законами класицизму. У тексті дотримано закону трьох єдностей: часу, місця та дії. Можливо, це й усе, що залишилося від німецького оригіналу п’єси, якщо такий існував. Хоча найімовірніше, що автор переробки зберіг і “скелет” драматургічної конструкції із основною інтригою та ієрархію персонажів від короля до вояків, типову, наприклад, для лицарських драм, чи драматургії того ж К. Г. Шпісса. Усе решта перенесено цілковито на польський ґрунт: від географії та хронології подій до імен та переліку дійових осіб. Головним конфліктом твору є протистояння польського війська татарському, тема – самопожертва підданого (тут – підданої) в ім’я порятунку короля, ідея – непереможність Польщі та її вірних лицарів на чолі із королем. Жанр героїчної драми передбачає певний момент історизму, але дотриманого у дусі того часу – вельми умовно. Дія п’єси відбувається, як зазначено в ремарках, “1602 року неподалік від устя Дністра, починається по завершенні кривавої сутички, а закінчується з настанням ночі” [8, с. 1]. В основу переробки закладено події, що

справді відбувались на зламі XVI–XVII століть у період так званих молдавських воєн. Низка польсько-турецьких протистоянь тривала від 1593 з перервами аж до 1821 року, коли відбулася відома Хотинська битва.

У переробці поєднано історично достеменні персонажі із цілком вигаданими образами та ситуаціями, зміщеними у часі подіями. Король Зигмунт Третій Ваза (1566–1632), коронний гетьман Станіслав Жулкевський (1547–1620) – цілком реальні особи, котрі жили саме у зазначений час. Незрозуміло, кого із роду Оссолінських мав на увазі Я.-Н. Камінський під персонажем із цим прізвищем: Ян Збігнєв Оссолінський (1555–1623) вже не був таким молодим, яким постає герой у п'єсі, а Єжи Оссолінський (1595–1950) – занадто юним як на час, заявлений драматургом. Тож, очевидно, йдеться про певний узагальнюючий образ представника цього відомого польського роду. Відомо також, що сам король Зигмунт не очолював особисто польське військо у цих протистояннях, але це зробив його син і наступник – король Владислав IV Ваза (1595–1648), коли ще юним королевичем очолив польське військо у польсько-турецькому протистоянні під Хотином. Тож історія, що розгортається довкола участі короля у війні проти татарів – мистецька вигадка, заснована на певних реальних подіях в польській історії початку XVII століття.

Умовними є не лише просторово-часові координати твору, а й низка вигаданих дійових осіб: Огінська (хоча це прізвище відомого польського роду), Симбірський – калмик, шпигун польського війська в татарському таборі, Моадо – брат турецького хана, його дочка Кефта та інші. Проте для нас найбільшу дослідницьку вартість становить ще один вигаданий персонаж: “Іван, придворний козак Зигмунта”. Поява цього персонажа-українця – перша, наскільки нам відомо, і в доробку Я.-Н. Камінського, і в польській драматургії XIX століття взагалі, – напрочуд симптоматична. Майже на десятиліття вона випереджає появу першого твору “української школи” (за версією Марії Белянки-Люфтової) – поеми “Здобуття Києва” Тимона Заборовського (1818 року), на шістнадцять років – першого поетичного твору “української школи” за загально визнаною версією: “Марії” А. Мальчевського (1825), рівно ж як і менш уважаних дослідниками, але беззаперечно вагомих у світлі нашої теми комічних опер “Сирени з Дністра” (переробка Я.-Н. Камінського з німецької “Діва Дунаю” Фердинанда Кауера, 1814) та “Українка або Зачарований замок” Юзефа Мілевського (1815).

Перенісши події перекладу-переробки у період так званих молдавських воєн, Я.-Н. Камінський не погрішив проти правди, увівши образ козака на службі польської корони. Саме в цей період – від останньої чверті XVI століття – українські козаки набували дедалі більшого значення у політичному, суспільному, військовому житті Речі Посполитої. Окремі представники українського козацтва (“реєстрові козаки”) ще від середини XVI століття перебували на службі у Речі Посполитої, організовані в загони оборони від татарських набігів. У період же молдавських воєн кінця XVI–початку XVII століття козаки також брали участь у боротьбі проти турецьких військ на боці польського короля. Тож за великим рахунком присутність козака у подіях, що відбуваються у п'єсі – цілком вмотивована. Підтримку козацьких загонів отримувало польське військо не лише на півдні, а й на півночі: саме тут, а не в усті Дністра, як зазначає драматург, у 1602 році під час облоги й штурму фортеці Феллін (нині – місто Вільянді, Естонія) коронний гетьман Ян Замойський опирався на українських козаків.

Далі ми вступаємо на територію художнього вимислу. І тут автор переробки керується цілковито ідеологічними мотиваціями: патріотизм, вірність королю,

непереможність польського війська формують метатекст всього твору від перших до останніх реплік його героїв. Разом із своїми сучасниками-драматургами – Людвиком Дмушевським, Юліаном-Урсином Немцевичем та іншими – Я.-Н. Камінський цілковито реалізовує патріотично-виховну місію сценічного мистецтва. “П’єси вказували типові приклади виховання громадянства, підпорядкування наказам безкорисливого служіння краю та готовності посвятити йому життя”, – так характеризує сучасна польська дослідниця Малгожата Хахай скерованість драматичних творів Ю.-У. Немцевича [12, с. 245]. Цьому завданню у “Огінській...” підпорядковано усе: сюжет, систему образів, конфлікт, композицію тощо.

Зауважмо, що Я.-Н. Камінський називає військо короля не польськими, а сарматськими. Це – данина потужному ще на той час міфіві, що в XVI–XVII століттях слугував важливою націє- та державотворчою компонентою формування світогляду польської шляхти. “Вихідним ідейним пунктом сарматизму була характерна для епохи Відродження XV–XVI ст. і пов’язана з розвитком історичного мислення загальноєвропейська тенденція, що виявлялася в пошукові родоводу держав і народів, – пояснюють значення цього явища сучасні львівські історики Леонід Зашкільняк та Микола Крикун. – Починаючи від Я. Длугоша, польські історики-хроністи джерелом родоводу Польщі вважали давніх сарматів, приписуючи їм ряд особливих рис, насамперед, виняткову мужність. Причому сарматів від того часу, коли вони начебто підкорили слов’ян, ототожнювали з ними. Згодом сарматами почали вважати тільки поляків. А в XVII ст. виняткова приналежність до сарматів стала приписуватися польській шляхті. Таким чином, еволюція сарматського міфу породила й вкорінила уявлення про шляхту як польський народ (націю)” [3, с. 135].

З огляду на недостатність уваги, приділеної істориками театру цьому недрукованому творові, вважаємо за потрібне коротко викласти його сюжет.

Дія перша розгортається від моменту поразки сарматської, тобто – польської – армії, коли татарське військо святкує свою перемогу, а поранений король Зигмунт несподівано для себе опиняється у ворожому обозі. Непритомного, його рятує юна Кефта, дочка Моадо, племінниця татарського хана, і за підтримки свого батька (що постає тут як благородний лицар, сповнений поваги до пораненого ворога) переховує пораненого Зигмунта у своєму помешканні. У цей час козак Іван у пошуках свого короля знаходить його коня та розуміє, що король десь поруч, у неволі. Однак цієї ж миті Івана беруть у полон татарські вартіві і прив’язують до дерева. У нього відбирають зброю і гроші. Але, непомітно вийнявши з-за халяви ножа, козак розрізає мотузку і втікає, прихопивши із собою королівського коня.

Перебуваючи біля хати Моадо, Зигмунт зустрів спершу хлопчика, а згодом його матір, Огінську, вдову по загиблїм воякові сарматського війська. Огінська впізнає короля і в довгїм монолозі говорить про обов’язок патріотки свого краю врятувати володаря. Попри всі застереження Зигмунта, вона вирішує пробратись до сарматського табору, щоб таким способом дати звістку про поранення короля та допомогти його врятувати. Свого малого сина – на випадок загибелі – вона доручає Зигмунтові.

Тоді ж у польському обозі Жулкевський та Оссолінський хвилюються з приводу відсутності короля. Вони наймають за 1 000 золотих шпигуна Симбірського, калмика, аби він провів їх таємними стежками у ворожий табір. У цей же час Огінська, вбрана на звичайну жінку, простує ворожою територією. У сутичці із двома турками її ранять

стрілою, але, поранена, вона тікає і продовжує свій шлях. Коли Огінська дістається своїх і показує як доказ корону, що їй дав Зигмунт, усі вирушають визволяти короля.

Друга дія починається зі сцени у татарському таборі, де Моадо і Кефта чекають вистей від зниклого під час бою сина, Тоафа. Зигмунт перебуває у них на становищі пораненого чужоземця, Кефта закохалась у нього, а Моадо дбає про його безпеку. Приводять вдруге пійманого Івана, король упізнає його і просить звільнити від кайданів. Іван дбайливо оглядає рани короля. Повертається один із провідників татарського війська, впізнає в Зигмунті суперника і береться за зброю, аби вбити його, але Іван блискавично вириває йому шаблю з рук.

Виходить малий Павелко і плаче за матір'ю, його брутально ображають татари. Кефта просить Івана побавити малого Павелка, а сама зацікавлено розпитує у нього про його пана. Іван дотепно, езоповою мовою відповідає на це: "Jest to szlachcic, który swoim kosztem wiele utrzymuje rodziny" [8, с. 21]. На бенкеті з нагоди щасливого повернення додому сина Моадо піднімає келих за приятелів і неприятелів, пропонуючи Зигмунтові розважитись у своїй господі. На прохання втішеного щасливим поверненням додому брата Кефта співає Арію, що переходить у Хор татарів.

Звіддалік чути сурми сарматів, татари готуються до битви. Полонених Зигмунта й Івана прив'язано до дерева. На бідання Івана про нещастя, в яке вони втрапили, Зигмунт мужньо повчає його не скаржитись, а сприймати все мужньо: "Prawdziwie mąż wielki, nigdy nie wie, że to jest nieszczęście. Na wszystko zinnem okiem patrzeć powinien" [8, с. 23]. Він морально підтримує Івана та обіймає Павелка, який лякається звуків бою і припадає до ніг короля.

Влітає на коні Огінська, звільняє Зигмунта та Івана. Король за врятоване життя проголошує славу навіки усьому родові Огінських. Іван, схилиючись перед Огінською, промовляє: "Oby Sarmatya więcej podobnych Tobie miała kobiet!" [8, с. 24]. Король просить у жінки коня і, на колінах звернувшись до Бога по благословення, із вигуком "Bóg i zwycięstwo!" вирушає на чолі війська до бою із татарами. На сцені залишається Іван, котрий промовляє сам до себе: "A ja miałbym moiego porzucić Króla – nie! Iwanie! Chociez bez pałasza – ale z mężtwem w sercu! Przy odwadze [нечитабельно], straszny nieprzyjacielowi! (wyguwa kól). Bitwa, ataka" [8, с. 24–25]. На цьому п'єса закінчується.

Як бачимо, драматургічний матеріал прямолінійно-дидактичний, характери схематичні, стосунки персонажів спрощені. Текст написаний на своєрідне "соціальне замовлення" подій 1809 року. У центрі твору – король Зигмунт, уособлення Сарматії (читай – Польщі), його велич підкреслено вчинками підданих, готових на самопожертву заради порятунку короля та всього краю. Поруч із типовою для Просвітництва дидактичністю, "Огінська..." виявляє й інші драматургічні якості. Симетричність, виваженість архітектоніки (перша дія містить п'ятнадцять, друга – чотирнадцять сцен), ретельно продуманий і дотриманий принцип контрасту у чергуванні сцен, помітна динаміка розвитку дії – усе це засвідчує неабияку драматургічну майстерність автора переробки.

В історії порятунку короля козак Іван посідає вагоме місце. Це – роль другого плану, але з особливим навантаженням: з'явившись в одній сцені першої дії, у другій дії він перебуває на сцені аж до фіналу – в усіх сценах, пов'язаних із Зигмунтом, його ж войовничою реплікою завершується вся п'єса. Дійове навантаження цього персонажа – пошук короля та смілива втеча від татарів, порятунок Зигмунта від

ворожого палаша, заспокоєння малого Павелка, врешті завершення всієї п'єси тим, що із “мужнім серцем” він вирушає услід за Зигмунтом на битву.

Без сумнівів можемо сказати, що Я.-Н. Камінський відтворює тут стереотипний образ козака – мужнього воїна, сміливого й спритного рятівника, кмітливого і, звичайно – вірнопідданого своєму королеві, Зигмунту: “mój dobry król”; “o łaskawy mój ojczy!” – каже Іван в перших же репліках [8, с. 6]. Маємо тут один з ранніх проявів того “козака з польським серцем”, що стане згодом героєм низки творів поетів та письменників “української школи”: Тимона Заборовського, Богдана Залеського, Тимоша Падури, Міхала Чайковського, вагомою складовою “аркадійського міфу” єднання України з Польщею.

У своєму дисертаційному дослідженні “Дискурс козацтва в поезії “української школи” польського романтизму” сучасний літературознавець Марія Брацка застосовує модель бінарної опозиції “свій – чужий” для пояснення динаміки розвитку образів козацтва у польській поезії названого періоду [1, с. 12–13]. У п'єсі-переробці Я.-Н. Камінського, що своєю появою істотно випереджає хронологічні межі “української школи”, маємо приклад чи не першої у польській літературі ХІХ століття появи образу “свого” козака. Ось як характеризує його стосовно поезії доби романтизму М. Брацка: ““Свого” козака характеризує його “надлюдськість”, притаманні йому “надприродні” риси, що містять у собі різноманітні ознаки: надзвичайну силу і сміливість (Архип Шуляк у О. Грози, Скалозуб у Е. Ізопольського), незвичайну витривалість у несприятливих умовах (О. Гроза, “Запорожець”), майстерність ведення бою і властиве козакові “характерництво”, що викликало містичну пошану (Сава у Т. Кшивіцького)” [1, с. 14]. Саме ці риси притаманні Іванові у версії Я.-Н. Камінського.

Нагадавши, що Я.-Н. Камінський свідомо підкреслює сарматизм як філософію свого твору, бачимо, що не лише король Зигмунт та Огінська, але й козак Іван тут є носіями сарматизму як особливих етичних та світоглядних рис. У цьому теж помічаємо тенденцію, що отримала розвиток у подальшій творчості авторів “української школи”. Говорячи про світоглядні впливи сарматизму на романтизм, вже згадана дослідниця М. Брацка акцентувала: “Романтики почали трактувати сарматизм як систему звичаїв і послідовний, на тлі власної системи цінностей, стиль життя. У літературі розвинувся культ лицарства, героїзму і посвяти для Вітчизни, а згадані цінності найкраще втілював образ сарматського воїна: старого польського шляхтича (Мечник з “Марії” А. Мальчевського) або мужнього лицаря-юнака (у поезіях Ю.-Б. Залеського, Т. Падури). Для багатьох поетів “української школи” уособленням сарматського лицаря на українсько-польському ґрунті був саме козак” [1, с. 8].

Як бачимо, багато в чому Я.-Н. Камінський виявився суголосним із майбутніми, відомими йому й невідомими представниками “української школи”. Позитивно змальований образ козака у його творі – один із перших проявів дискурсу козацтва в польській драматургії ХІХ століття. З одного боку, це “відчуття” часу, притаманне цьому митцю, з іншого, мабуть, прояв особливостей індивідуального світогляду.

Під яким чи чийм впливом формувався цей світогляд, виявляючи такі ранні – преромантичні – “козакофільські” тенденції?

Надто мало знаємо про дитинство Я.-Н. Камінського у маєтку Лончинських у галицькому селі над мальовничим вигином Полтви, аби напевне говорити про його дитячі враження: знайомства із селянами та селянськими дітьми, слухання і розуміння української мови – усе це, очевидно, мало б відбуватися.

Головна роль, очевидно, все-таки мала належати пізнішому особистому досвіду Я.-Н. Камінського, його перебуванню на Правобережній і Південній Україні упродовж 1802–1809 років. Пам'ятаймо, що мапа його гастрольних маршрутів була широкою: від Дубна і Києва до Поділля й Одеси. Особливий вплив саме цього – територіального – чинника на формування літератури кресів польські учені почали розкривати лише в першій третині ХХ століття. Засадничу працю з цієї теми 1936 року надрукувала Марія Белянка-Люфтова, наголошуючи в ній на впливі українських територій щодо формування світогляду польських романтиків: “Напрямок романтизму, змагаючи до опертя літератури на первні національні, знаходив на Україні таку багату і свіжу історичну традицію, як в жодній іншій провінції Речі Посполитої. Бо ця кресова земля, що століттями була теренами походів та наїздів гунів, норманів, половців і монголів, мала передовсім найдавніші традиції переможно воюючої з ними місцевої слов'янської раси. Від часу приналежності до Речі Посполитої вона посідала героїчні традиції кресової служби польського лицарства як передмуру християнства перед загрозою магометанства; будучи водночас полем невтомних кількасотлітніх взаємних походів козацтва і півмісяця, і сценою домашніх воєн козащини з Річчю Посполитою, – була та кресова провінція справжньою “землею могил”, кожна п'ядь якої була густо полита кров'ю” [10, с. 366].

Ці слова допомагають нам краще зрозуміти феномен раннього “козакофільства” Я.-Н. Камінського та значення для його творчості досвіду “подільсько-одеського періоду”. Галичанин з народження, мандруючи так званими східними та південними кресами – Поділлям, Київщиною, Волиню, Поліссям, Я.-Н. Камінський міг ознайомитись із географічно та етнографічно іншою Україною, її народом, звичаями. Саме тут найживішими були спогади про козацтво, хмельниччину, гайдамацький рух, гетьманщину. Саме тут визрівали майбутні зерна романтичних візій представників “української школи” польської літератури. Аналізуючи причини “вибуху” історичної прози на цих теренах на початку ХІХ століття, щоправда не застосовуючи визначення “українська школа” та не акцентуючи цієї регіональної відмінності, Станіслав Лемпіцький висловлює цікаві спостереження: “Ці землі лежали на великому, епічному шляху Польщі, шляху найбільших, героїчних змагань Польщі з поганством, Заходу зі Сходом. Цим шляхом невпинно крокувала історія; тому й наша епіка з інших частин Польщі зверталася постійно передовсім у цей бік. Письменник цих земель перебував наче в нурті цього епічного настрою. Сам брав участь у подіях історичної вагомості; перед його очима переходила низка подій, часто сповнена сильного драматизму. Впливала безумовно також вроджена схильність сусідніх східних слов'ян до епіки, датована ще раннім середньовіччям” [17, с. 399]. Як переконуємося, не лише епічні прозові жанри, а й драматургія та драматурги зазнали подібних впливів, серед яких, мабуть, у ХІХ столітті Я.-Н. Камінський – найперший.

За віком Я.-Н. Камінський щонайменше на одне покоління був старшим за романтиків “української школи”: коли у 1802–1805 роках він уже мандрував зі своєю театральною трупою із Кам'янця на Поділля до Житомира й Дубна, тільки народилися Северин Гощинський (1801), Маврицій Гославський (1802), а Антонію Мальчевському (1793) зазедве минуло десять літ. Тож раніше за них занурившись у новий для себе культурно-історичний досвід південно-східного пограниччя, в якому вони народились і виростали, він, безумовно, одним із перших “перетворив” цей

досвід на постаті у власних, оригінальних чи перероблених п'єсах. Недаремно за козаком Іваном у “Огінській...” далі виникне низка інших українських персонажів у перекладах-переробках Я.-Н. Камінського: у “Сирені з Дністра” (1813–1814), “Гелена або Гайдамаки на Україні” (1818) та інших, що дає підстави говорити про тематичну лінію України як, вочевидь, не головну, але наскрізну в його доробку.

Логіку обрання Я.-Н. Камінським для сюжету п'єси-переробки подій з історії Польщі саме початку XVII століття також можна пояснити. Цей період у колективній пам'яті поляків був пов'язаний із позитивними, переможними образами. Богуміл Ясіновський у статті “Засадниче значення південно-східних кресів у розбудові польської психіки і національної свідомості” з цього приводу розмірковував: “Незаперечним є факт, що упродовж двох останніх століть існування давньої Польщі східні креси в цілому і особливо південно-східні висувались на чоло зацікавлень усієї Речі Посполитої, звідтіля ж напевно у колективній пам'яті Нації польська історія в XVII, а почасти і XVIII століттях пов'язана власне з усіма тими землями. Але ця пов'язаність відзначалася неоднаковим емоційним акцентом: *до століття XVII, котре відчувалося як період потуги і великої імперської польської експансії, думка бігла спонтанно, оскільки саме його пригадування підтримувало віру в майбутнє* (курсив мій. – М. Г.), в цілковитій протилежності до століття XVIII, котре бачило сповзання Польщі у прірву” [14, с. 214–215].

Власне, у переробці Я.-Н. Камінського бачимо той “спонтанний біг думки” до образів та історій початку XVII століття, що через двісті років, у 1809 році мали особливе значення для його співвітчизників.

Не можна забувати і про те, що місце дії “Огінської...” – неподалік від устя Дністра – відтворює не лише певну географічну реалію. Має воно, ймовірно, і суто суб'єктивний для автора переробки чинник: він щойно повернувся до Львова з Одеси, тобто з цього ж регіону, куди помістив події та історії своїх героїв. Важко назвати це випадковістю, радше виявом симпатії, відлунням його ж недавньої сторінки біографії, про яку згодом відгукувався якнайтепліше.

Отже, у проаналізованому тексті перекладу-переробки Я.-Н. Камінського бачимо чи не першу появу образу українця в польській драматургії XIX століття, що за своїм змістом є близькою до подібних героїв у творах представників “української школи” доби романтизму. Я.-Н. Камінський, на одне покоління старший за цих авторів, по-своєму відкрив для себе Україну та залишився небайдужим до теми польсько-українських історичних стосунків. Подальші дослідження творчого спадку Я.-Н. Камінського допоможуть з'ясувати інтенсивність та основні світоглядні й естетичні параметри вияву “української теми” у творчості польського митця.

Список використаної літератури

1. Брацка М. Дискурс козацтва в поезії “української школи” польського романтизму: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філолог. наук / Марія Брацка. – К., 2005. – 20 с.

2. Грабович Г. Грані міфічного : образ України в польському й українському романтизмі [Електронний ресурс] / Григорій Грабович. – Режим доступу: <http://www.litopys.org.ua/hrabo/hr.08.htm>.

3. *Зашкільняк Л.* Історія Польщі: від найдавніших часів до наших днів / Л. Зашкільняк, М. Крикун. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. – 752 с.
4. *Кирчів Р.* Український фольклор у польській літературі (період романтизму) / Роман Кирчів. – К.: Наукова думка, 1974.
5. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах / [від. ред. М. Рильський]. – Т. I. Дожовтневий період. – К.: Наукова думка, 1967.
6. *Пилипчук Р.* Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) / Ростислав Пилипчук // Варшавські українознавчі записки. – № 6–7. Польсько-українські зустрічі. – Варшава, 1998. – С. 77 – 89.
7. *Пилипчук Р.* Перший професіональний театр в Одесі – польсько-російська труппа Яна-Непомуцена Камінського (1805–1809 рр.) / Ростислав Пилипчук // Поляки на Півдні України та в Криму. – Одеса; Опольє; Вроцлав, 2007. – С. 187–205.
8. (Zygmunt trzeci) Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami. Heroiczna drama w 2 aktach Pana S. Z niemieckiego przez Jana Nepo. Kamińskiego przerobiona; z muzyką JP Hermana Direktora Orkiestry Lwowskiej, w Lwowie 1809 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=24969&from=pubindex&dirids=20&lp=1561>.
9. Bibliografia dramatu polskiego 1765–1984 / Instytut sztuki Polskiej akademii nauk. [Opracowali i zredagowali Ewa Haise i Tadeusz Sivert] : u 3 t. – Warszawa : PIW, 1984. – Т. 1. – С. 378–382.
10. *Bogucka M.* Historia Poldki do 1864 roku / Maria Bogucka. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1999. – 380 s.
11. *Bielanka-Luftowa M.* Znaczenie terytorjum w tak zwanej szkole ukraińskiej / Marja Bielanka-Luftowa // Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. – Lwów, 1936. – R. XXXIII. – S. 360–377.
12. *Bernacki L.* Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dziełów teatru polskiego we Lwowie / Ludwik Bernacki // Stulecie Gazety Lwowskiej (1811 – 1911). – Т. 1. – Cz. II. Życiorysy. – Lwów, 1936. – S. 14–70.
13. *Chachaj M.* Miles et civis – wzór rycerza w dramatach historycznych Juliana Ursyna Niemcewicza / Malgorzata Chachaj // Julian Ursyn Niemcewicz – pisarz, historyk, świadek epoki / [Pod red. Jacka Wójcickiego]. – Warszawa, 2002. – S. 240–261.
14. *Estrejcher K.* Repertuar sceny polskiej od 1750 do 1871. Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecedowo / Karol Estrejcher. – Kraków, 1871. – 76 s.
15. *Jasinowski B.* Podstawowe znaczenie kresów południowo-wschodnich w budowie polskiej świadomości narodowej / Bogumił Jasinowski // Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. – Lwów, 1936. – R. XXXIII. – S. 214–220.
16. *Lasocka B.* Jan Nepomucen Kamiński / Barbara Lasocka. – Warszawa, 1972. – 118 s.
17. *Lasocka B.* Teatr Lwowski w latach 1800–1842 / Barbara Lasocka. – Warszawa, 1967. – 417 s.
18. *Lempicki S.* Udział ziem południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w piśmiennictwie polskim / Stanisław Lempicki // Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. – Lwów, 1936. – R. XXXIII. – S. 390–401.

19. *Lewicki K.* Rok 1809 w powiecie zloczowskim / Karol Lewicki. – Lwow, 1937. – 68 s.
20. *Mochnacki M.* Wiadomości naukowe. Lekarz swego honoru, tragedja Kalderona, tłumaczenia Kamińskiego / Maurycy Mochnacki // *Gazeta Polska*. – 1827. – N. 222. – S. 877–878.
21. *Mochnacki M.* Wiadomości naukowe. Lekarz swego honoru, tragedja Kalderona, tłumaczenia Kamińskiego / Maurycy Mochnacki // *Gazeta Polska*. – 1827. – N. 229. – S. 905–906.
22. *Pylypczuk R.* Ukraińsko-polski związki teatralne (od czasów najdawniejszych do początku XX w.) / Rostysław Pylypczuk // *Польща. Культура. Україна : лекції про театр / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, Ін. ім. Є. Гротовського; упор. В. Собіянський*. – К.; Броцлав, 2010. – Укр., пол. – С. 11–34.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

**“(ZYGMUNT TRZECI) OGIŃSKA! CZYLI WOJNA TATARÓW
Z SARMATAMI” BY YAN-NEPOMUTSEN KAMINSKY (1809):
CONSIDERING THE GENESIS OF “UKRAINIAN THEME” IN POLISH
PLAYWRITING AND POLISH THEATRE of XIX century**

Mayja HARBUZJUK

*Theatre Studies and actor craftsmanship department
Lviv Ivan Franko National University
Valova str/, 18/22, Lviv, Ukraine, 71008
tel.: 0322 39 42 96, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

In this article the analysis of one of the earliest and little-known play written by Y.-N. Kaminski was conducted in the context of Ukrainian theme genesis in Polish playwriting and theatre of 19 century The emphasis is made on the similarities of the first aspects of Cossacks discourse in the playwriting of pre-romantic period including images and themes of “Ukrainian school” during Romanticism period.

Key words: Polish Lviv theatre, Yan Nepomucen Kaminski, discourse of Cossacks in Polish playwriting in 19 century, 1809 year.

**“(ZYGMUNT TRZECI) OGIŃSKA! CZYLI WOJNA TATARÓW
Z SARMATAMI” ЯН-НЕПОМУЦЕНА КАМИНСКОГО (1809):
ГЕНЕЗА “УКРАИНСКОЙ ТЕМЫ” В ПОЛЬСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
И ТЕАТРЕ XIX века**

Майя ГАРБУЗЮК

*Кафедра театроведения и актерского искусства,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, к. 22, Львов, Украина, 71008
тел.: 0322 39 42 96, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

Рассмотрено один из первых переводов-переробок Я.-Н. Каминского в контексте генезы “украинской темы” в польской драматургии и театре XIX века. Акцентировано на родстве первых проявлений дискурса козацтва в драматургии преромантического периода с образами и темами “украинской школы” эпохи романтизма.

Ключові слова: польский театр во Львове, Ян-Непомуцен Каминский, дискурс козацтва в польской драматургии XIX века, 1809 год.

УДК: 792.072.3(477.54-25)“1938/1948” Морський В.

**ПОСТАТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА В. МОРСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ
ХАРКОВА 30–40-х років ХХ століття**

Юлія КОВАЛЕНКО

*Кафедра театрознавства
Харківського Національного університету мистецтв
імені Івана Котляревського
пл. Конституції, 11/13, Харків, Україна, 61003,
тел.: (+38057) 7003640. e-mail: kovalenko_1983@rambler.ru*

Розглянуто основні напрями театральної діяльності В. Морського: критика та педагога, який стояв біля витоків харківської театрознавчої школи на щойно відкритій у 1944 році кафедри театрознавства у Театральному інституті. Також вперше до наукового обігу вводяться і аналізуються статті В. Морського, розглянуті в контексті тогочасної української критики, надруковані на сторінках видань “Соціалістична Харківщина”, “Красное знамя” і “Радянське мистецтво” за 1938–1948 роки.

Ключові слова: Володимир Морський, Лев Лівшиць, театральна критика, театральний інститут, рецензія, Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка.

Життя і творчість найпомітнішого у 1930–1940-і роки театального критика Харкова та всієї республіки донині, на жаль, приховані під далеко не романтичним покровом тасмниці. Не відомо, звідки він родом, де саме навчався. Навіть легендарна редактор газети “Соціалістична Харківщина” О. Ситник, яку Б. Чичібабін називав “всевладна Ситничіха”, не змогла відповісти на запитання про профіль вищої освіти цього визначного в культурі України діяча [16]. Принаймні, поки не вдалося відшукати навіть його фотографії. І це безкраю інтригує. Адже навіть просто погляд на людину дозволяє багато що зрозуміти про неї.

Причина такого тотального замовчування і кінець-кінцем ніби й не існування ніколи критика, котрий пішов з життя не за часів Середньовіччя, а в середині ХХ століття – у репресивній машині сталінських часів. Затаврований за свою незалежність у судженнях, що йшли врозріз з офіційною ідеологічною лінією, наприкінці 1940-х В. Морський був знищений фігурально – колегами по цеху, а на початку 1950-х – вже й буквально – загинувши у таборі у “північно-льодовитий” період історії культури своєї країни.

Відомо, що театрознавець був буквально ровесником ХХ століття. Справжнім ім’ям критика Володимира Савельєвича Морського було – Вульф Савельєвич Мордкович. Тож чи не бігла в його жилах кров чорноморця, можливо – одесита? Аналіз його критичного стилю дозволяє це припустити, адже В. Морський

відзначався найоригінальнішим почуттям гумору серед усіх критиків свого часу та відверто орієнтувався на взірці класичної та сучасної західної культури. Можна сказати, що він був критиком-“западником” – відомо, що їздив у довгострокову командировку радянських журналістів до Німеччини, – та, за все це, зрештою отримав статтю “буржуазний космополітизм”.

Величезна схильність у рецензіях В. Морського до професійної музичної термінології, як і написання ним однієї з перших власних рецензій на виставу харківського театру музичної комедії – як “лабораторії радянської оперети” – “Весілля в Малинівці” [7] – говорить про те, що критик, вочевидь, мав базову музичну освіту.

Можна дійти висновку, що відповідей щодо його біографії значно менше, ніж запитань.

Очевидно, що в Харкові В. Морський увійшов до театрального процесу слідом за такими визначними театральними критиками “березільської” доби, як Ю. Смолич, І. Туркельтауб, В. Хмурий. У другій половині 1930-х років їх “відлуння” ще тривало в театральному просторі, що поклало на В. Морського, як на їх наступника, значну відповідальність. Найперші рецензії В. Морського, що вдалося відшукати, відносяться до другої половини 1930-х років. На дворі вирувало перше потужне лихоліття в українській культурі. Про які ж театри писав саме в цей час В. Морський? Про “розсадник” молодого курбасівської режисури – ХДУМК, про, власне, театр, який щойно був відомим на всю країну Рад “Березолем”, а тепер став театром ім. Шевченка. Критик вперто прагнув бути на передовій, на лінії вогню. Більш того, пишучи в 1937 році рецензію на виставу “Дружина Клода”, а в наступному році – на постановку “Банкір” (обидві – в театрі ім. Т. Шевченка), В. Морський фактично підставляє лоба під кулю. Чи не розумів мало не сорокарічний критик, у яку гру він вплутується? Адже В. Морський відверто критикував сучасну драматургію, на противагу їй вихваляючи постановку за “буржуазним” О. Дюма. Критик відверто не підтримував авторитетів. Про драматурга-фаворита часу О. Корнійчука пише, що “у п’єсі зовнішнє нерідко затуляє внутрішнє” [5]. Щодо режисури Леся Дубовика критик стверджував: “Режисер... вдало опрацював деталі п’єси, проте не виявив її панівної ідеї. Вельми слабкою є робота постановника над ліпкою образів” [5]. Далі В. Морський критикував одноманітність і штучність тону Ф. Радчука, О. Хвилі та навіть Д. Антоновича.

По закінченні війни В. Морський повернувся до професії з подвоєною енергією. Вже з вересня 1945 року він активно друкувався у газеті “Красное знамя”, будучи там за постійного кореспондента відділу культури. Разом з тим, він друкує нечувані за частотою “шпальти” проблемних статей, творчих портретів, навіть театральних дискусій з питань театрального життя Харкова у республіканській профільній газеті “Радянське мистецтво”. Війна не змінила поглядів В. Морського на театр. Знову він розпочав критикувати сучасну драматургію на сцені шевченківців. Як, приміром, комедію “Офіцер” О. Полторацького, матеріал якої заслуговував, на думку критика, героїчної тональності висвітлення. Дошкульність В. Морського ідеологам полягала в тому, що до радянської п’єси критик підходив з міркою класичної теорії драми. Тим самим знову примірюючи терновий вінець “шкідника-космополіта”. З режисури Леся Дубовика у “Офіцері” В. Морський майже кепкував. Очевидно, що іронічність у висвітленні недолугих проявів театрального процесу була притаманна незалежному, наче овіяному південним морським бризом, критику – на противагу наляканій та

ідеологізованій журналістиці його часу. “Режисер Л. Дубовик – майстер деталі. Епізод з коробкою сірників виростає в нього в реквієм про загиблих бійців. Такі знахідки надають барв виставі, не освітлюючи, проте, самого героя. Як на гріх, винахідливість режисера тьмяніє, як тільки справа доходить до Гармаша. Над цією постаттю слід було б попрацювати найбільше”, – зауважив В. Морський на браку розробки найголовнішого у виставі драматичного театру – психологічно вірогідного характеру. Відверто сумнівався він і у здатності О. Сердюка – першого молодого актора десятиріччя в харківському театрі – не тільки переконливо діяти на сцені, але й мислити [9].

Читаючи рецензію В. Морського на ще одну радянську комедію – “Вас викликає Таймир” за п’єсою О. Галича та С. Ісаєва, бачимо, що на відміну від колеги Лева Лівшиця (Л. Жаданова), який написав на ту ж виставу чарівливу, відповідну м’якій, ліричній комедійності постановки рецензію [3], В. Морський виступає в ній як лідер напрямку. Він наче лаконічно надиктовує тези програми: “Радянську комедію надихають ті ж видатні ідеї, що й будь-який інший жанр драматургії. Специфічне тут полягає лише в методах виявлення великих думок та високих почуттів, а зовсім не в нагнітанні смішного. Гонитва за комедійним ефектом ніколи не призводила до великих творчих удач. А лише здригнувала тему” [6]. Складається враження, що читаєш не рецензію на окрему виставу, а конспект досвідченого викладача. Якщо Л. Лівшиць висловлює думку про неможливість авторів врахувати всі закони сценічності у першій власній п’єсі, по суті виправдовуючи О. Галича та С. Ісаєва, то полемічний темперамент В. Морського приводить його до прямого звинувачення: “Велику думку автори розміняли на дрібні комедійні ситуації...”... або – “комедія, де стан та характери підмінені метушливістю” [6].

У рецензії на постановку п’єси І. Штока “Облога Лейдена” В. Морський наголошує на одвертій водевільності цього начебто героїчного полотна. В його аргументації відчутне опертя на ґрунтовну базу: знання теорії жанрів, класичної драматургії різних діб. Критик навіть не приховує свого зверхньопрезирливого ставлення до недолугої спроби театру загравати одночасно із владою та з публікою. Це відчувається, передусім, у співчутті критика до майстерних художників та акторів, які виявилися вплутаними в гру за антимистецькими правилами. Щодо сценографії М. Тряскіна і В. Греченка, В. Морський зазначив: “Краща картина п’єси – корабель під червоними парусами, що готові понести дію в романтичну далечінь – хай тільки подме попутний вітер! Але п’єса Штока приземлена, безкрила і романтичного піднесення в ній немає” [8]. Взірцем блискучого фейлетонного стилю критика є пасаж з цієї статті, що стосується вже гри актора: “Роль Тіля виконує заслужений артист республіки УРСР В. Дуклер. Бідний Дуклер! Він грає на чудовій привабливості, з його обличчя не сходить усмішка, густі кучері спадають на плечі, він спритний, елегантний, і такий салонний Тіль, незважаючи на всю свою безперечну картинність, є порожнім місцем. Дуклер може сказати про себе словами латинської приказки: “зробив, що міг”, і навряд чи слід гріхи автора звалювати на плечі актора” [8]. У цьому відверто картинному розпачу В. Морського: “Бідний Дуклер!” очевидно висліджується парафраз зойку принца данського “Бідний Йорік”! Що значить цей пасаж в стилістиці і партитурі непроговорених вголос, але, безумовно, розкодованих посвяченими читачами-театралами змістів? Очевидно, що ця культурна цитата – пародія на патетику преси своєї доби. Завершуючи аналіз статті В. Морського про виставу “Облога Лейдена”, зазначу, що Валентин Дуклер до театру ім. Т. Шевченка

працював на одеській сцені, будучи від народження одеситом. Тож можна припустити, що дружба критика з актором насправді була побратимством земляків.

Окрім великої кількості насичених ґрунтовною аргументацією публікацій, у другій половині 1940-х років є ще одна ознака того, що саме у цей період кар'єра театрального критика досягла зеніту. Одразу після відкриття у 1944 році кафедри театрознавства у новоствореному театральному інституті В. Морський приймає запрошення викладати у ньому театральну критику. Зупинимося на цьому факті докладніше. Очевидно, що в структурі вузу, в його верхівці панівну роль відігравали корифеї театру ім. Т. Шевченка (з 1947 року – “академіки”). Стара курбасівська гвардія: актори, художники, учні-режисери – були змушені скоритися естетичним директивам партії, проте не могли забути часи високих стандартів у репертуарній політиці театру та акторському виконавстві. Запрошення ними В. Морського свідчить про неабиякий авторитет критика, котрий далеко не завжди схвально відгукувався на роботи театру, в тому числі, його корифеїв. Тож, В. Морський мав заслуговано недосяжно високу репутацію серед фахівців міста. Недаремно у спогадах про Л. Лівшиця В. Айзенштадт назвав свого вчителя В. Морського “старим газетним вовком”, “відомим театральним критиком” [1, с. 137]. В архіві вишу збереглися лише два документи стосовно викладацької роботи критика – накази від квітня 1946 та листопада 1948 років про оплату погодинних занять за резолюцією заступника декана з наукової роботи А. Плетньова та підписом директора вузу Д. Смоктія. При чому, в більш ранньому випадку йому було призначено платню у 25 крб за лекцію [11], а двома роками пізніше – вже 20 крб (з позначкою – “з початковою оплатою”) [12]. Такі документи замість дати відповідь щодо стосунків критика з верхівкою вишу, поки що лише ускладнюють розв'язання цього питання. З запальної ж статті самого Л. Лівшиця, тоді ще комсомольця-максималіста, про налагоджування методологічно-партійної роботи в театральному інституті, дізнаємося, що театральну критику викладали без усілякого плану. Так, на одному тижні молоді критики писали реферат на тему щойно показаної вистави “Таланти і прихильники”, а на наступному – на гастролі в Харкові Д. Журавльова [4]. Є свідчення, що В. Морський не “святкував” партійного, вульгарно-соціологічного підходу до викладання театральної критики, “зловживав” зі студентами розборами американських бойовиків, та за відсутністю програм відштовхувався від власного досвіду в критиці й актуальних новинок в театрі й кіно [2].

Опосередковане знання про проблеми з тарифікацією, що могли виникнути у В. Морського в 1948 році, надають два накази про звільнення з роботи кандидата філологічних наук Брудного Д. Л. (з наказу ясно, що після систематичних зауважень кафедри на тому, що викладач невірно подає матеріал курсів історії російського театру і російської літератури, його було звільнено як такого, що чинив злісний опір соціологізації дисципліни) [14] та викладача історії українського театру Ходкевича С. Ф. (він, вочевидь, відрізнявся нахилом в “буржуазний націоналізм”) [13].

В. Морський був універсальним критиком Харкова свого часу. Він не спеціалізувався на театрі одного профілю. Писав про український і російський драматичні театри, про оперні та балетні вистави, про гастролерів, про майстрів естради, часто друкував не тільки рецензії, але й проблемні статті про українську музичну комедію, найталановитіше, на мою думку, виступав в жанрі творчого портрету, робив огляди сценографії, навіть подавав рецензії на нові кінофільми – і

все це однаковою мірою компетентно. Тож, головною рисою методології одного з перших викладачів театральної критики в харківському театральному інституті можна вважати синтетичність і різноплановість.

Велику увагу критик приділяв розбору п'єси, яку було покладено в основу постановки. Скажімо, аналізуючи постановку опери "Лакме" Л. Деліба, він звернув увагу на недоцільність вульгарно революціонізувати героїв західного і далеко не політичного в оригіналі лібрето. І тим нажив собі ворогів в особах керівництва театру опери і балету [2].

В. Морський ратував за театральність у театрі, про що він відверто висловився на сторінках всеукраїнського видання. У своєму огляді "Театральні художники Харкова" В. Морський зауважив на тривожному симптомі відсутності макету на виставці, і висловив власне кредо: "Оформлення сцени тримірне..." [10]. І такі думки критик промовляв на всю республіку саме в період чимдужче роздмуханого вогнища, на якому спалювали "відьом"-формалістів. Саме в цей період В. Морський наважився говорити: "Адже художник не тільки декоратор вистави, але й архітектор її... Художник здійснює образ усієї вистави" [10], – зазначив він нижче. Розмірковуючи про шляхи радянської сценографії, В. Морський побіжно продемонстрував ґрунтовну обізнаність на сценографії попереднього періоду – до порівняння залучив "мирикусуників" та учасників "Дягилевських сезонів" К. Коровіна, О. Головіна, Ф. Малявіна. Категорично застерігав В. Морський одну з учасниць виставки, художницю Н. Барову: "Зразки костюмів показано наче в журналі мод, інтер'єр же виглядає так, ніби він зійшов з сторінки оголошень меблевого магазину" [10].

У той самий час, очевидно, що погляд на функцію режисури в статтях В. Морського штучно звужений умовами часу, в якому він пише. Порівнюючи статті В. Морського з наробками колег – передусім, старшого Г. Гельфандбейна та молодшого Л. Лівшиця, поміж якими В. Морський уособлював генерацію середньої ланки – бачимо незрозумілу однастайність у відведенні орнаментальної ролі такому компоненту вистав, як режисура. При одвертій конфронтаційності позицій В. Морського з поглядами деяких з сучасних йому критиків, ця риса видає ніби спільний для них усіх "шаблон", прописану кимось незримим директиву. Ймовірно, йдеться про ознаку типової для кінця 1930–1940-х років дискримінації знекровленого режисерського цеху.

Проте, в нотатках критика знайшлося місце і теоретизуванню щодо психології сприйняття театрального мистецтва. У згадуваній рецензії на постановку театру ім. Т. Шевченка "Офіцер" В. Морський вивів дефініцію трьох способів сприйняття п'єси – у авторському рукопису, у театральному вирішенні та, нарешті, побудовану в свідомості глядача [9].

В полеміці з критиком О. Харків'янином, що явно вийшла за межі вузької розмови про розвиток жанру театру музичної комедії, В. Морський висловив кредо щодо етики і бійцівських якостей рецензента: "Мабуть, Ол. Харків'янин належить до тієї категорії людей, які вбачають завдання критика тільки в тому, щоб роздавати позитивні оцінки. Будь-яку спробу аналізу він сприймає як спробу підірвати авторитет театру... Вульгарно-соціологічний підхід до явищ мистецтва міг би лишитися особистою помилкою Ол. Харків'янина. Та коли він подає його як найважливіший аргумент, то стає вже незручно за нього" [7].

Доходимо висновку, що театральному критикові, котрий недовго, проте послідовно визначав пріоритет харківської вищої школи театрознавства, передусім, була притаманна незламна гідність, переконаність у своїх класичних, фундаментальних засадах критичного аналізу. В. Морський був з покоління митців театру, чия освіта і культура формувалася в дореволюційний період, тож, не страждав на “безхребетність”. І в цьому він, наприкінці 1930-х, безумовно, перейняв естафету від знищеного “Березоля”, бо, при всіх розбіжностях поколінь, очевидно виявився співзвучним гарту курбасівської генерації.

В одній зі своїх раних рецензій на виставу з сучасного життя В. Морський дозволив собі такий фатальний ліричний відступ: “Але крізь низку думок зростає одна, головна – сонячність нашого життя, мужність його людей, відсутність ґрунту, який би мав жити безвихідь” [5]. Якщо припустити, що перед війною принциповий критик вірив у написане самим собою, то можна порівняти його трагедію з долею В. Мейєрхольда. Перекоаний в ідеях радянського устрою, він згодом дуже дорогою ціною оплатив ці ілюзії. В кінці 1940-х проти нього, в складі критиків-“безродних космополітів”, здійнялася організована кампанія чиновників, про обставини та наслідки якої згодом встиг написати серед усіх постраждалих лише Костянтин Рудницький (нарис “49-й...”) [15]. Починаючи з 1948 року і закінчуючи 1950 роком харківську пресу регулярно лихоманило обвинувачувальними “шпальтами” про шкідників соціалістичного мистецького будівництва (особливо ця нищівна кампанія загострювалася щоразу повесні, як і належить будь-якому нападу шизофренії). 28 лютого 1949 року у “Докладі про підсумки XII Пленума правління СРП та стан і завдання літературної критики на Україні” Л. Дмитерко назвав В. Морського критиком, який тероризує харківські театри, мовляв, він крізь зуби говорить про кращї радянські п’єси і спектаклі та зажив собі сумної слави своїми вульгарними дотепами на зразок того, що зустріч двох радянських вчених у п’єсі А. Штейна “Закон честі” – нагадує спробу примирення Івана Івановича з Іваном Никифоровичем. За цим присудом слідував вихід друком стенограми партійних зборів в театрі опери і балету, на яких директор П. Гайдамака та секретар парт організації С. Баленко звинуватили критика у деморалізації трупи. На це відгукнулася ідейно витриманими висновками і харківська організація спілки радянських письменників. Н. Забіла назвала В. Морського диверсантом, який зіштовхував театри з правильного шляху [2]. Після цих винищувальних акцій настав час виключенню В. Морського з творчих спілок та звільненню з робіт. Усікновення голови професійної критики відбулося 8 квітня 1950 року. Цього дня В. Морський був заарештований.

P.S. Володимир Морському не поталанило більше, ніж його колезі Л. Лівшицю. Він зник у сталінському таборі назавжди, пішов, щоб не повернутись. Помер критик у 1952 році, не лишивши по собі жодної рідної душі, крім дочки, яка від трьох років не знала батька, а до того ж, потім сама переховувалася від репресій, пов’язаних з ним, подавшись працювати на Північ. Медсестра за фахом вона, вочевидь, була занадто налякана, щоб згадувати про нього в часи, коли це стало можливим, і виявилася дуже далекою від думки реабілітувати професійне ім’я свого батька посмертно [2]. Знову В. Морському поталанило менше, ніж Л. Лівшицю. В нього не було дочки-подвижниці, яка б збирала його праці, ініціювала акції його пам’яті. Архів В. Морського зник чи його було знищено, про нього самого не встигли занотувати спогади, тим більш зібрати їх в одному виданні. Так і залишився В. Морський – людина горда, іронічна, безмежно і всебічно освічена, наділена талантом критика-сатирика – трагічною легендою харківського театрознавства –

загадковою і манкою. Залишився немов би докором всім тим, кому муляв його талант і прямота висловлювань своєї професійної позиції.

“Повернення” методології В. Морського ще у 1960–1990-х роках почало відбуватися у практиці його нащадків-учнів по театральному інституту – визначних театрознавців Харкова В. Айзенштадта та Л. Попової. На разі, актуальним є комплексне дослідження його критичного спадку, що має стати остаточним “поверненням” В. Морського і ствердженням його імені в пантеоні українських театральних критиків.

Список використаної літератури

1. *Айзенштадт В.* “Это было недавно, это было давно...” / *В. Айзенштадт* // О Леве Лившице. Воспоминания друзей. Иерусалим : “Филобиблон”, 2007. – 267 с.
2. *Бах.* “Праха мертві псевдоніми...”: Драма-хроніка 1949 року в двох діях з прологом та епілогом. В ролі Космополіта – В. С. Морський. [Електронний ресурс]: [стаття] / Бахмет Тетяна. – режим доступу: <http://h.ua/story/162271>.
3. *Жаданов Л.* Зустріч з комедією / Жаданов Л., Б. Мілявський // Радянське мистецтво. – 1948. – 28 лип.
4. *Жаданов Л.* О недостатках идеологической работы в Харьковском театральном институте // Жаданов Л., Б. Милявский // Красное знамя. – 1946. – 28 грудня.
5. *Морской В.* “Банкир” / В. Морской // Соціалістична Харківщина. – 1938. – 17 березня.
6. *Морской В.* Вас викликає Таймир / В. Морской // Красное знамя. – 1948. – 23 червня.
7. *Морской В.* Відповідь критикові / В. Морской // Радянське мистецтво. – 1945. – 24 вересня.
8. *Морской В.* Привид романтики “Облога Лейдена” / В. Морской // Радянське мистецтво. – 1945. – 20 квітня.
9. *Морской В.* “Офіцер” в Харківському театрі ім. Т. Шевченка / В. Морской // Радянське мистецтво. – 1948. – 29 грудня.
10. *Морской В.* “Театральні художники Харкова” / В. Морской // Радянське мистецтво. – 1945. – 20 вересня.
11. Наказ № 104 по Харківському Театральному інституту від 22 квітня 1946 р. / Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
12. Наказ № 177 по Харківському Театральному інституту від 20 листопада 1948 р. / Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
13. Наказ № 33 по Харківському Театральному інституту від 10 березня 1949 р. / Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
14. Наказ № 46 по Харківському Театральному інституту від 15 квітня 1949 р. / Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
15. *Рудницький К.* 49-й... / К. Рудницький К. Театральные сюжеты / [Вступит. слово А. М. Смелянского]. – М. : Искусство, 1990. – 464 с., ил. – 464 с.
16. *Ситник О.* Інтерв'ю від 12.04.12. Харків. – Архів автора.
17. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. – Харьков, 1992. – 445 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

FIGURE OF THEATRICAL CRITIC V. MORSKOY IN CONTEXT OF THEATRICAL LIFE OF KHARKIV 30–40th XX century

Yulia KOVALENKO

Department of theatre science

Kharkov National university of arts named by Ivan Kotliarevsky

sq. of Constitution, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

tel.: (+38057) 7003640, e-mail: kovalenko_1983@rambler.ru

Based directions are considered theatrical activity V. Morskoy: critic and teacher that stood at the sources of Kharkov to the just open in 1944 department of theatre science of the Theatrical institute. Also first in a scientific context the articles of V. Morskoy are entered and analysed, considered in the context of Ukrainian criticism of that time, published on the pages of editions of “Socialistic Kharkov”, “Red banner” and “Radianske Mistetzstvo” from 1938 to 1948.

Key words: Vladimir Morskoy, Lev Livshits, theatrical criticism, theatrical institute, review, Kharkov theatre named by T. G. Shevchenko.

ФИГУРА ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА В. МОРСКОГО В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ХАРЬКОВА 30–40-х годов XX века

Юлия КОВАЛЕНКО

Кафедра театроведения

Харьковского Национального университета

искусств имени Ивана Котляревского

пл. Конституции, 11/13, Харьков, Украина, 61003,

тел.: (+38057) 7003640, e-mail: kovalenko_1983@rambler.ru

Рассмотрены основные направления театральной деятельности В. Морского: критика и педагога, который стоял у истоков харьковской театроведческой школы только что открытой в 1944 году кафедре театроведения Театрального института. Также впервые в научный оборот вводятся и анализируются статьи В. Морского, рассмотренные в контексте украинской критики того времени, опубликованные на страницах изданий “Соціалістична Харківщина”, “Красное знамя” и “Радянське мистецтво” за 1938–1948 года.

Ключевые слова: Владимир Морской, Лев Лившиц, театральная критика, театральный институт, рецензия, Харьковский театр им. Т. Г. Шевченко.

УДК: 792.028.4(477.83/.86)(477)''18'' Дон Жуан

ЛЕГЕНДА ПРО ДОН ЖУАНА У ТЕАТРАХ ГАЛИЧИНИ НА ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ

Надія ТЕРЕЩУК

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності
Львівський національний університет ім. І. Франка
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: 8 032 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

Досліджено історію розвитку легенди про Дон Жуана на сценах Галичини впродовж перших десятиліть ХІХ століття у контексті східноєвропейського театрального процесу.

Ключові слова: Дон Жуан, Педрілло, Я.-Н. Камінський, Ш. Неджельський, Мольєр, Т. Корнель, А. Кремері.

На початку ХІХ століття образ Дон Жуана продовжує фігурувати на сценах Львова. Ян Міхалік у дослідженні “Dramat Obscy w Polsce 1765–1965 r. Przedstawienia-Druki-Egzemplarze” подав дату показу першої у новому столітті вистави: 11 липня 1814 року. Жодних інших відомостей про постановку ми не маємо.

Хто і з якою метою здійснив цю постановку? Звідки походить сама п'єса і хто її автор? Яке місце у театральному світі Галичини І половини ХІХ століття займав твір про легендарного севільського свавільника? Через скупі відомості джерельної бази, спричинені не лише двохсотлітнім відрізком історичного часу, а й тривалим несерйозним ставленням до подій у світі театрального мистецтва його сучасниками, віднайдений на сьогодні матеріал дає нам можливість швидше ставити припущення, аніж стверджувати факти.

У відповідь на питання який театральний колектив здійснив постанову 11 липня 1814 року у Львові можна припустити, що це була трупа польського антрепренера Яна Непомуцена Камінського, яка цього року перебувала у місті. Адже з 1809 року, відколи Я.-Н. Камінський осів у столиці Галичини, його трупа працювала у приміщенні міського театру (колишнього Францисканського костелу) за умовою двох показів на тиждень та сплатою однієї третьої доходу трупи у руки австрійського антрепренера [16, с. 60] Франца Генріха Булли. Припускати, а не стверджувати даний факт нас змушує досить поширене і звичне на той час явище гастролей різноманітних театральних труп – чи то стаціонарних, чи мандрівних. 11 липня 1814 року показ “Дон Жуана” у Львові міг відбутись в рамках будь-якої приїжджої театральної трупи.

Якщо схилитись на користь колективу Я.-Н. Камінського, то перші письмові згадки про Дон Жуана у його трупі датуються пізнішим 1819 роком і підтверджують, що п'єса існувала в репертуарі з давніших часів: перелічуючи новинки репертуару – драми, опери, комедії і т. д. Кароль Естрайхер, автор багатотомної праці “Teatra w Polsce”, поміщає п'єсу “Don Juan” (не вказавши автора) до переліку творів,

що вже давно присутні у репертуарі трупі [6, с. 100]. Як давно – ми не знаємо, однак важливим фактом у даному питанні для нас постає показ п'єси “Дон Жуан” 15 березня 1813 року у Кракові, здійснений театральним колективом під дирекцією Каспера Камінського¹ – кровного родича Я.-Н. Камінського [8, с. 287].

На початку XIX століття обоє братів Камінських разом створили мандрівний театр, який курсував західними та центральними українськими землями. У 1810 році, у Львові, їхні дороги розійшлися [8, с. 284]. Каспер Камінський та ще декілька акторів трупі, яких він очолив, подалися на певний час до Варшави, Ян-Непомуцен – назавжди залишився у Львові. У Варшаві Каспер Камінський пробув недовго, оскільки столичній публіці та критиці не прийшли до душі постанови його театру. Можливо, причиною провалу К. Камінського у Варшаві була порівняно невисока якість постанов, які просто не витримали конкуренції із добре вишколеним театром В. Богуславського. Після виїзду з Варшави Каспер Камінський кілька років мандрував зі своєю трупою більшими містами провінції, аж доки на початку 1813 року не приїхав до Кракова. Отримавши дозвіл від влади на показ театральних постанов, 15 березня він поставив п'єсу “Дон Жуан” невідомого автора.

Чи могла братерська та професійна спорідненість братів Камінських послужити на користь поширення п'єс про Дон Жуана в Галичині – не відомо. Ми навіть не знаємо чи був показ 1814 року у Львові прем'єрним. Цілком можливо, що п'єса про “Дон Жуана” існувала певний час у ще об'єднаній трупі Каспера та Яна-Непомуцена Камінських, а після розколу трупі помандрувала зі своїми антрепренерами у відповідні міста.

Яке походження п'єси “Дон Жуан”, поставленої у Львові 11 липня 1814 року?

Це питання підіймає у контексті нашого дослідження не лише тему авторства та перекладу, а й цілого шляху, який повинні були подолати на той час усі твори зарубіжних авторів, поставлені на сценах Галичини. Щодо авторства – ним не міг бути Мольєр, адже до 1847 року п'єсу “Дон Жуан, або Камінний гість” за оригінальним текстом Мольєра на сцені ніхто не ставив. З 1667 року, у Франції, як і по всій Європі, п'єса виконували у вигляді однойменної віршованої переробки драматурга Тома Корнеля [19, с. 19], що вже ап'іорі створювало непорозуміння для критика та історика театру, адже чимало антрепренерів, незважаючи на переробку, вписували у свої афіші ім'я Мольєра.

Перша постава “Дон Жуана”, як вважає Я. Міхалік, авторства Мольєра, на польській сцені в перекладі Войцеха Богуславського, відбулася у місті Вільно 1792 року [21, с. 76]. Скоріш за все, переклад В. Богуславського було зроблено з переробки Тома Корнеля, яку видавали за Мольєрові і яка раніше йшла французькою мовою, у Варшаві, за часів правління короля Августа II (1670–1733) [25, с. 46]. Однак, Т. Корнелю також не могло належати авторство п'єси, поставленої на львівській сцені 1814 року. У переліку дійових осіб львівської постанови фігурує нове ім'я слуги Дон Жуана – Педрілло [6, с. 117] і саме воно стає ключовим моментом нашого пошуку. Педрілло не належить до персонажів п'єси Мольєра “Дон Жуан або Камінний бенкет”, – у Мольєра слуг звать Сганарель, Лавіолет і Раготен [23]. У п'єсі Тома Корнеля “Дон Жуан, або Камінний гість” ролі слуг відведені Сганарелю та Раме (камердинер) [5]. У переробках сюжету про Дон Жуана авторства

¹ Єжи Гот припустив, що Каспер Камінський доводився Яну-Непомуцену Камінському двоюрідним братом по батьковій лінії.

сучасників Мольєра та Т. Корнеля – Клода Дешан де Вільє [9], Дорімона [10] та Росімонда [11] цього імені теж немає. Відсутній слуга Педрілло й у найвідоміших італійських переробках комедії дель арте: у виконанні трупи Доменіко Б'янкочеллі слуга Дон Жуана називався Арлекін [12], у трупі Джачінто Андреа Чіконіні [22] та у збірнику сценаріїв графа Казамарчано, слугою Дон Жуана виступав ще один лацці – Поллічінелла [2, с. 270]. У п'єсі Карло Гольдоні “Дон Жуан Теноріо або Розпусник” (“Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto”) персонаж слуги Дон Жуана взагалі відсутній [4, с. 86], тоді як інші слуги *non parlano*².

Зважаючи на те, що з 1772 року Львів був столицею коронної провінції – Королівства Галиції і Лодомерії, яка входила у склад Австрійської імперії, варто звернути свої пошуки автора п'єси “Дон Жуан” у напрямку австрійської драматургії.

У кінці XVIII – на початку XIX століття в Австрійській імперії були також “свої” п'єси про Дон Жуана. Першою з них стала “Дон Жуан, або Кам'яний гість” (“Don Juan, oder Der Steinerner Gast”) Бенедикта Домініка Антона Кремері, драматурга який наприкінці XVIII століття працював у місті Лінц, Верхня Австрія. П'єса написана 1787 року, в той час коли її автор боровся за втілення ідей Просвітництва у літературі і театрі. У віці вісімнадцяти років (1770) А. Кремері вступив у драматичну трупу театру міста Германштад (сучасне румунське місто Сібіу, Трансільванія). Через два роки він вже фігурує директором театру в найзахіднішому румунському місті, поблизу сербсько-угорського кордону, – місто Тімішоар, де опублікував свої перші драматичні твори [13, р. 34]. У 1787 році, в містечку Лінц, п'єсу “Дон Жуан, або Кам'яний гість” поставили у місцевому театрі. Цей сценічний твір А. Кремері зазнав великої популярності, адже згодом його ставили не лише в Австрії, а й на підлеглих імперії територіях: в Угорщині (Будапешт) та сусідній Чехії (Брно) [13, р. 35]. Однак у п'єсі А. Кремері “Дон Жуан, або Кам'яний гість” імена слуг – Сганарель та Раготен [13, с. 66].

На кінець XVIII століття припадає ще одна австрійська п'єса – анонімний твір у чотирьох актах “Дон Жуан”, іменованій “зальцбургською версією Дон Жуана” [13, р. 36]. Таке “прізвисько” п'єса отримала після постановки у Зальцбурзі 1811 року, адже автор збереженого в бібліотеці місцевого театру примірника, який належав суфлеру, – невідомий. На початку XIX століття віднайшов та відредагував “зальцбургського Дон Жуана” її майбутній постановник у 1811 році – Франц Кастнер, приписуючи авторство п'єси італійцю П'єтро Метастазіо, який з 1730 року і до смерті (1782) працював придворним поетом, драматургом та лібретистом у Відні. Зальцбургський зразок “Дон Жуана” Ф. Кастнера мав широку популярність у Відні в сезоні 1814–1815 року [13, р. 36]. Однак і цей твір не містить імені слуги Дон Жуана Педрілло.

Дон Педрілло присутній у поемі Джорджа Гордона Байрона “Дон Жуан”, однак відомий поет почав писати свій твір через чотири роки (1818–1923) після постави у Львові. Чому Д. Г. Байрон вирішив надати вірному слугі й наставникові Дон Жуана саме таке ім'я? Можливо, він перейняв Педрілло із добре відомого йому твору про Дон Жуана, який в той час йшов на сценах Європи. З квітня 1816 року Д. Г. Байрон покинув Англію і поселився у швейцарській Женеві, згодом у Венеції та Пізі. Саме у Венеції, у вересні 1818 року, була написана перша пісня з поеми “Дон Жуан”. З давніх-давен Венеція була театральною столицею Італії. В її багато чисельних

² Не розмовляють (італ.).

театрах, які часто називались іменами святих, Д. Г. Байрон міг побачити будь-яку італійську п'єсу про Дон Жуана, у якій фігурував Педрілло і впровадити це ім'я у свій твір.

Педрілло як персонаж слуги присутній у зінгшпілі В. А. Моцарта “Викрадення із Сералю”, прем'єра якої відбулася 16 липня 1782 року у Відні. У лібрето Готліба Стефані Педрілло виступає як винахідливий і вірний слуга молодого дворянина Бельмонте, який намагається вирвати з полону паші Селіма свою наречену Констанцу. Зінгшпіль – це швидше весела драматична п'єса під музику, ніж опера. Текст лібрето був написаний за популярною у той час п'єсою лейпцизького купця і літератора Крістофа Бретцнера “Викрадення із Сералю”. До 1790 року у Відні, окрім В. А. Моцарта, на цей сюжет написали зінгшпілі ще три композитори – Йоган Антон Андре, Август Карл Діттерсдорф та Юстін Генріх Кнехт. У всіх переробках присутній персонаж Педрілло, що вказує на популярність цього імені у європейській літературі в статусі слуги знатного господаря.

Ростислав Пилипчук пише, що в українських та російських довідниках п'єса “Дон Жуан” зі слугою по імені Педрілло відсутня [3, с. 26]. Проте, існує згадка, що у 60-х роках XIX століття у Полтаві гостювала мандрівна трупа Григорія Виходцева, у репертуарі якої була п'єса “Дон Жуан”, що йшла в російському перекладі й сам антрепренер виконував у ній роль Педрілло. У сцені перед появою статуї Командора Г. Виходцев говорив такі слова: “У Педрілло все згоріло. Дайте, панку, стаканчик запіканки” [1, с. 63]. Автор цієї згадки російський мемуарист Григорій Пальм, який проживав у 60-х роках XIX століття, у Полтаві, приписує виникнення імені Педрілло жахливому перекладу, який до непізнаності видозмінив п'єсу самого Мольєра [3, с. 26].

Можливо, що поставу 11 липня 1814 року було здійснено за текстом австрійського драматурга Антона Кремері, який йшов у викривленій переробці непрофесійного перекладача. Професійний переклад з п'єси А. Кремері поставлений вперше на Краківській сцені у 1817 році (“Don Juan, czyli Statua kamienna”) [21, р. 169]. Зробив його відомий польський діяч культури та освіти, театральний критик, перекладач Юзеф Липинський (Józef Lipiński). Проте не цьому зразку “Дон Жуана”, судилось стати популярним у тогочасних мандрівних польських театрах. У тому ж проміжку часу, текст А. Кремері опрацював відомий польський актор, згодом директор чималої кількості мандрівних та стаціонарних польських театрів, – Шимон Неджельський (1780–1836). Його переробка йшла на сцені у двох варіантах “Дон Жуан, або Кам'яний гість” або ж “Покараний лібертин” [15, с. 69] і мала чималу популярність серед польських, а згодом російських та українських театральних труп.

У театр Ш. Неджельський прийшов близько 1805 року [20, с.170]. У цей час австрійська влада дозволила один раз на тиждень давати в Кракові польські вистави у міському театрі, який 1801 року збудував антрепренер Яцек Ключевський. До 1809 року Ш. Неджельський працював у трупі Я. Ключевського в якості актора та режисера постанов [18, с. 179]. З 1810 року Ш. Неджельський все частіше обіймав посади директора та керівника як різноманітних мандрівних труп, так і стаціонарних театрів. Після закриття театру Я. Ключевського у квітні 1810 року, Ш. Неджельський взяв на себе керівництво трупою, що залишилася без стаціонарного приміщення і керівника, домовився про показ постанов у приватному домі В. Ріхтера на вул. Шевській і активно працював для налагодження театального життя Кракова [18, с. 179–180]. Поряд із Ш. Неджельським у той час працював Антоні Бенса – актор, який

розпочинав свою кар'єру у трупі Я.-Н. Камінського і до трупи якого він незабаром повернувся. Відомо напевне, що у Кракові переклад Ш. Неджельського відіграли 18 травня 1820 року [15, с. 69]. Чи належала відіграна у Кракові 15 березня 1813 року п'єса "Дон Жуан" перу А. Кремері в перекладі Ш. Неджельського, – невідомо, але на його користь свідчить той факт, що у той час саме він керував знову відновленим міським театром.

Близько 1820–1823 років Ш. Неджельський керував театром у місті Кам'янець (сьогодні місто Кам'янець-Подільський), який перейшов до Російської імперії після другого поділу Польщі. У Кам'янці справи директора йшли не дуже вдало: скрутне фінансове становище трупи ускладнювала хвороба самого Ш. Неджельського [14, с. 27–28], тож невдовзі польська трупа покинула це місто. Крихітні деталі із життя мандрівного актора дають нам підстави припускати: з міста Кам'янець сюжет про Дон Жуана у перекладі Ш. Неджельського міг помандрувати усією театральною Україною, де він був перекладений на російську, а згодом і українську мову. У середині XIX століття його переклад продовжували виставляти різноманітні мандрівні польські трупи у містах Радом (1827), Лукув (1828), Краснистав (1832) [15, с. 69].

Варто зазначити, що В. Богуславський, Ю. Липинський, Ш. Неджельський були не єдиними авторами, що перекладали та переробляли сюжет про Дон Жуана на початку XIX століття для постанов на тогочасній польсько мовній сцені. Насправді ж, ці імена – лише вершина айсберга, відома нам сьогодні. Існує цілий шлейф постанов невстановлених імен авторів, які по-своєму тлумачили п'єси чи то А. Кремері, чи то Мольєра, чи то ще якогось автора, окреслюючи їх здебільшого як комедії або кротохвилі. Усі вони нестримним потоком вливались у різні мандрівні театри, пристосовувалися до мовних традицій окремих регіонів, їх переробляли під акторську манеру гри і постановчі можливості трупи. Так з'являлися переробки з переробок, походження яких ніхто не знав і не хотів знати.

Не дивно, що більшість істориків українського чи польського театру початку XIX століття часто не згадують автора, поставленої у тому чи іншому місті п'єси на сюжет про Дон Жуана. Ймовірно, самі постановники не знали, якому авторові чи хоча б перекладачеві належить ця переробка. Краківські постанови "Дон Жуана", починаючи від показу 15 березня 1813 року [8, с. 287] і закінчуючи 1838 роком [15, с. 69], а також близькі їм у часі львівські постанови, що йшли протягом 1814–1822 років, залишають нам, здебільшого, можливість лише припускати імена авторів та перекладачів. Кароль Естрайхер, згадуючи про "Дон Жуана" в театрі Я.-Н. Камінського у третьому томі своєї праці з історії театру в Польщі, жодного разу не вказує на ім'я автора п'єси. Не згадує його В. Богуславський у своїх пізніших спогадах і Станіслав Шнюр-Пепловскі у історії польського театру у Львові.

Схожа ситуація, відбувалася по всій етнічній території України. "Дон Жуан", якого 16 серпня 1816 року ставили в харківському театрі, мало нагадував М. С. Щепкіну п'єсу Мольєра. Влітку 1835 року, у Чернігові, мандрівна польсько-російська трупа Онуфрія Мокжецького показала велику трагікомедію в п'яти діях "Дон Жуан, Гранд Іспанський, покараний вільнодумець, або Трапеза духів на кладовищі" [3, с. 26], не завдаючи собі клопоту вказати на програмці ім'я автора.

У контексті усіх загадок хто, коли, як і у якому перекладі ставив п'єсу на сюжет про Дон Жуана у Львові 1814 року, відомо стає лише одне – вже з початку XIX століття Дон Жуан був добре відомим сюжетом для більшості театральних труп,

які курсували Австро-Угорською та Російською імперіями. Досить складно сказати, коли сюжет почав набувати такої популярності, адже навіть ранні відомості про постави “Дон Жуана” вказують на те, що цей матеріал давно знайомий глядачеві. П’єса мала статус постійно присутнього у репертуарі “шлягера”. Але якою була її презентація?

Більшість заявлених сценічних презентацій п’єси про Дон Жуана початку XIX століття вказували на її жанр як на комедію, трагікомедію або кротохвилю. Комедією свій твір назвав Мольєр та автор його переробки Тома Корнель. Трагікомедія як жанр п’єси про Дон Жуана також була відома у Європі – Дорімон, французький автор, сучасник Т. Корнеля, подав свій твір “Камінний гість, або Злочинний син” як трагікомедію із повчальним змістом. Натомість жанр кротохвиля був властивий лише територіям, що належали колись Речі Посполитій, але польські перекладачі постійно називали кротофілями й комедійні твори іноземних авторів³. Часто перекладачі навіть не вказували автора з якого зроблено переклад⁴. Свою популярність цей жанр зберігав упродовж XIX століття і розглядали його як веселий сценічний твір, покликаний розважати публіку. Глумачний словник польської мови XVI століття вказує на широке коло вживання слова “кротохвиля”. Здебільшого його використовували як позначення комічних “над побутових” ситуацій, в яких рамки дозволеного ширші, ніж у звичайній комедії, завдяки більш поблажливому ставленні суспільства до таких ситуацій [26, с. 261–264].

Кротофіля XIX століття містила здебільшого багато жартів, фіглів та комічних пісень, а через простий і часто неглибокий зміст, вона легко проходила сувору австрійську цензуру. Найімовірніше, саме наявність цензури у краї і спровокувала навалу кротофіль у театр. З давніх часів у німецькомовному середовищі побутовало своє, подібне до “кротохвилі” визначення веселої комедії, – *lustspiel*, що в перекладі з німецької означає “смішна гра”. Готгольд Лессінг у своїй праці “*Briefe, die neueste Literatur betreffend*” (“Листи про нову літературу”, 1758) писав, що “наші люстшпілі сповнені переодягання, чаклунства, дотепних бійок та смішних ідей”. У жанрі *lustspiel* писало свого часу чимало відомих німецькомовних письменників і драматургів, серед яких сам Г. Е. Лессінг, романтик Генріх фон Кляйст та популярний у XIX столітті Август фон Коцебу. У люстшпілі головний герой виступає як “*lustige Figur*” – смішний, потішний, відмінний від інших персонаж, повсякденне життя якого сповнене гротескних ситуацій [17, с. 98–99]. Цей герой – неблагородний, неблагонадійний, однак, саме він стає основною “родзинкою” п’єси. У контексті постав про Дон Жуана, здійснюваних на території Галичини та усіх етнічних землях України у першій половині XIX століття, такі характеристики “люстшпіля” та “кротохвилі” переважно надавали статус “першої зірки сцени” слугі Дон Жуана – Педрілло. Підтвердженням цьому є рецензія невідомого автора на львівську постанову “Дон Жуан” 31 січня 1819 року в одному з найперших періодичних журнальних видань на Галичині “*Pamiętnik Lwowski*”: “Знайомий зміст [Дон Жуана – *H. T.*], оброблюваний часто у різноманітних формах, сьогодні був показаний як кротохвиля, уся комічність якої залежала на Педрілло [...]” [24, с. 164]. К. Естрайхер називав ту ж постанову “Дон Жуан”, що йшла на сцені 1819 року

³ Наприклад комедія Леопольда Фельдмана “Троє кандидатів, а який найдурніший?”, яку 15 січня 1859 року грали у Відні, при перекладі на польську мову отримала жанр кротофілі.

⁴ Наприклад на титульній сторінці кротофілі “Мер шинкар”, виставленої у Кракові 1831 року, зазначено лише, що п’єсу перекладено з французької і перероблено на віршований твір.

у львівській трупі Я.-Н. Камінського, то кротофілею, то комедією [6, с. 117], не надаючи особливої уваги можливій різниці поміж жанрами. Популярність ролі слуги могла полягати у тому, що зіграти Педрілло, мабуть, було простіше. Педрілло у А. Кремері – це слуга, який походить з народу, знає його звичаї, говорить рідним глядачеві діалектом, а ще – він комічна фігура у цій п'єсі. Одним словом, це – тип, добре знайомий і глядачеві і самим акторам. Роль Педрілло зазвичай віддавали першим комікам у трупі. У театрі Я. Камінського, в часі його побутування у Львові, цього персонажа виконували Щ. Стажевський та М. Сосновський, згодом, з 1822 року, на заміну їм виходив провінційний актор Вішневський [ім'я актора не встановлено – *Н. Т.*], Педрілло якого не сподобався публіці [6, с. 155]. Актор Щ. Стажевський з успіхом виконував у трупі Я.-Н. Камінського ролі слуг, євнухів та придворних. Менше успіху він мав у ролях, які вимагали драматичної гри. Наприклад, у “Ромео та Джульєтті” В. Шекспіра його Ромео не володів достатньою кількістю експресії та сили почуття [27, с. 70]. Окрім цього, Щ. Стажевський займався режисурою у театрі та перекладав іншомовні п'єси на польську мову, серед яких, цілком імовірно, міг бути і “Дон Жуан”. Не менш смішним у ролі Педрілло був у 1818 році М. Сосновський, якому преса, однак, закидала одноманітність гри у всіх комічних ролях, які він на той час виконував. “Завжди той самий, чи то Педрілло, чи Терефере, чи веселий валет, – завжди один крій. Але ж для того, щоб змінити цю одноманітність на світі існує стільки живих прикладів!” [24, с. 165].

Поряд із кротохвилями та комедіями постави п'єс про Дон Жуана часто визначали у театрі як трагікомедії. Специфіка цього жанру полягає у присутності абсурдних гіперболізованих ситуацій, у відмові від абсолютних моральних характеристик героїв, непевність у духовних цінностях суспільства. Ці характеристики трагікомедії перегукуються зі сценічними інтерпретаціями про Дон Жуана, які ставили місце на етнічних територіях України на початку XIX століття. Увійти в потік веселих видовищних постанов зі спецефектами, нові переклади про Дон Жуана могли саме через твір А. Кремері, який охарактеризував свою п'єсу “Дон Жуан, або Кам'яний гість” як чарівну трагікомедію зі співами. Практично це – *lustspiel*, який, цілком можливо, міг ментально бути перекладеним польськими, а згодом російськими та українськими перекладачами, у кротохвилю.

Формуванням жанрової стилістики перекладів та сценічних переробок творів про Дон Жуана у напрямі комедії, трагікомедії та кротохвилі, театральний процес Галичини витворив свою особливу форму рецепції цього твору. Дослідники історії польського театру кінця XVIII – початку XIX століття доволі детально описують щорічні найяскравіші прем'єри у театральних трупах, але п'єси про “Дон Жуана” в цьому контексті не згадують, відносячи їх лише іноді до “ліпших” творів на сцені [6, с. 270]. Однак п'єси і переробки про севільського спокусника були, і їх активно перекладали на театральні мови різних за національністю мандрівних та стаціонарних труп. Важливо, що “Дон Жуан” постійно перебував у репертуарі багатьох труп, а значить він був цікавий і потрібний глядачеві.

З 1814 року і до середини XIX століття постави “Дон Жуана” на Галичині, зокрема у Львові, найчастіше характеризують як “твір, що давно вже тут відомий” [6, с. 117] або як “знайомий об'єкт” [24, с. 164]. Детальніші відомості про сценічне, музичне рішення чи акторське виконання ролей у п'єсі про “Дон Жуана” відсутні у пресі майже до кінця XIX століття. Винятком серед джерельного матеріалу є мемуари Щепкіна М. С. в яких він розлого описував свої враження від останньої

сцени харківського “Дон Жуана” у трупі О. Калиновського та І. Штейна, якого він побачив у перший день приїзду (15 серпня 1816 року) до Харкова на запрошення актора Б. Барсова. Однак і тут не знаходимо жодних відомостей про акторське виконання головних ролей у постанові.

Ролі Дон Жуана зазвичай виконували провідні актори у трупі, амплуа яких коливалось у межах від трагічних героїв до героїв-коханців. У Львові, 11 липня 1814 року, у трупі Я. Камінського роль у постанові “Дон Жуан”, цілком імовірно, виконував Антоні Бенса – провідний актор театру, “перший амант сцени у Львові” [7, с. 82]. Походив актор з багатой сполонізованої італійської міщанської родини та отримав добру освіту [7, с. 80], що допомагало йому у виконанні персонажів знатного походження. Уперше А. Бенса вийшов на сцену у Кракові і швидко здобув собі ім'я кращого аманта у трупі. У 1809–1812 роки А. Бенса тісно співпрацював на краківській сцені разом з актором Ш. Неджельським. Змінюючи один одного на посаді директора, вони разом керували польським театром у Кракові, складаючи конкуренцію австрійській сцені. Після 1812 і до 1817 року мало відомо про життя А. Бензи, однак, у театральній хроніці Львова 1819 року, невідомий рецензент вказував його як виконавця ролі Дон Жуана. “Пан А. Бенса (Дон Жуан) грав недбало – це вада, яку, на шкоду постанові, часто доводиться закидати цьому актору” [24, с. 165]. Така недбалість могла бути зумовлена першорядним становищем актора в театрі, якому не варто було перейматися за свою подальшу долю на сцені або ж “недбалість” могла виникнути внаслідок поверхневого розуміння ролі. Роль Дон Жуана – не типова, у якій спрощеній чи викривленій переробці вона б не йшла. Це не просто чоловік, що зводить з розуму жінок і чинить свавілья до моральних законів суспільства. Як бачимо із афіш та назв п'єс про Дон Жуана, на етнічній території України ХІХ століття, “відмінність” та “асоціальність” Дон Жуана як персонажа зберігається. Дон Жуан – це тип, але він єдиний такий у своєму роді. “Покараний лібертин” [15, с. 69], “Дон Жуан або Кам'яна статуя” [21, с. 169], “Дон Жуан, Гранд Іспанський, покараний вільнодумець, або Трапеза духів на кладовищі” [3, с. 26] – усі назви свідчать про те, що антрепренери прагнули щонайбільше наголосити на унікальності головного героя постанови, аби привабити до театру якнайбільше зацікавлених глядачів. У той час як актори – виконавці головних ролей, навпаки, зводили свої ролі до типових, спрощуючи завдання собі та публіці, якій, імовірно, було значно легше асоціювати героя із типом коханця, грішника чи переступника. Якщо з роллю Педрілло типізація героя спрацьовувала на користь актора, то з Дон Жуаном все могло здаватися “недбалим” і “недопрацьованим”.

Жіночі персонажі п'єс про “Дон Жуана” у переробках І половини ХІХ століття становлять маловідомий другий план. У переліку ролей відомих нам актрис польсько-російських труп, що курсували етнічними землями України, провідні жіночі персонажі Донни Анни чи Донни Ельвіри відсутні. Таке пасивне прочитання тогочасним театром жіночих персонажів на противагу активізації персонажа Педрілло (Лепорелло, Сганареля), можливо, свідчить про те, що в ХІХ столітті у драматичному театрі на теренах України зникає пильна увага до методів спокушання Дон Жуаном жінок різного походження. Слава героя немов випереджає його самого і, виводячи легенду на сцені у переробці, актори, скоріш за все, не вникали в етичні питання Донжуанства, а висували йому наперед визначений вирок за переступництво, богохульство й обман. У п'єсі А. Кремері, яка, ймовірно, стала одним із базових джерел для переробок у театрі Галичини та найближчих до неї територій, чимало

походеньок Дон Жуана розкрито за принципом дієгезису – про них говорить його вірний слуга – Сганарель. Наприклад, у першому акті саме зустріч слуг Дон Жуана та Донни Ельвіри, що приїхала в пошуках свого чоловіка до Сицилії, формує зав'язку дії: Сганарель метафорично натякає Гусману, що Дон Жуан приїхав сюди в пошуках “свіжої їжі” [13, с. 69], а Гусман своєю чергою, загострює хід дії, розповідаючи, що бідна Донна Анна була викрадена з монастиря цим негідником та зваблена його щирими клятвами, сльозами та зізнаннями у вічній вірності, і тепер їй та її чесній сім'ї, що немало важливо для тогочасних устроїв, просто нікуди буде подіти очі з сорому, якщо Дон Жуан дійсно виявиться клятвопорушником. Усі сцени зустрічі Дон Жуана зі служницею Франческою та селянкою Шарлоттою дуже короткі і розкритися цим жіночим персонажам архітектоніка п'єси не дозволяє. Однак персонаж Донни Анни доволі дієвий – вона приймає рішення відшукати свого чоловіка і довідатися правду про нього. У передостанній сцені Донна Анна приводить у дім Дон Жуана Дона Люїса – батька Дон Жуана. Саме те, що Дон Жуан зухвало заколює на очах Сганареля та Донни Анни свого рідного батька є родзинкою цього твору і постав, здійснених за ним.

Витворення “наперед відомого” уявлення про Дон Жуана посприяло повільному закріпленню сценічного матеріалу. Про спрощення та штампування п'єс “Дон Жуан” на польсько-російсько-українській сцені свідчить спогад невідомого антрепренера польського мандрівного театру. У 1832 році “коли стало бракувати п'єс на одну-дві жіночі ролі, я написав з пам'яті “Дон Жуана” Неджельського [...]” [15, с. 70]. У більшості драматичних творів про Дон Жуана присутні більше ніж дві жінки. Навіть у п'єсі А. Кремері їх три: Донна Ельвіра – дружина Дон Жуана, Шарлотта – донька селянина Пауло та служниця Франческа, до якої Дон Жуан залицяється за спиною Донни Ельвіри. Імовірно, в перекладі Ш. Неджельського кількість жіночих ролей скоротили. А те, що в одній із мандрівних труп “Дон Жуан” мав постановку “з пам'яті” лише підтверджує факт складних видозмін і перетворень, що могли відбуватись з іменами та характерами п'єси впродовж першої половини ХІХ століття.

Список використаної літератури

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1999 / Д. Антонович; передмова Б. Козак. – Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 272 с.
2. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. Comedia dell'arte. – М., 1962. – 288 с.
3. Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 6. – Львів, 2006. — С. 3–39.
4. Goldoni C. Le Comedie / C. Goldoni. – Bologna : Per Girolamo Corciolani, 1754. – 353 p.
5. Corneille T. Le festin de Pierre: comédie en cinq actes et en vers / T. Corneille. – Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1774. – 107 p.
6. Estreicher K. Teatra w Polsce. Т. III. / К. Estreicher – Kraków, 1879. – 480 s.
7. Intelingecja polska XIX–XX wieku: Т. 5. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. – 297 s.
8. Jabłoński Z. Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830 / Z. Jabłoński. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1980. – 563 s.

9. http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Le_Festin_de_pierre_de_Villiers
10. http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Le_Festin_de_pierre_de_Dorimond
11. http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Le_Nouveau_Festin_de_pierre.
12. <http://www.don-juan.net/francais/france/lf17synopsis1set.htm>.
13. *Kaiser Ch.* Don Juan – Spiele der Wanderbuhne / Ch. Kaiser. – Graz : Karl-Franzens-Universität Graz, 2005. – 235 s.
14. *Kowalewska D.* Poeta wśród “zdarzeń prawdziwych”: puścizna prozatorska Stanisława Doliwy Starzyńskiego. – Toruń : Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001. – 264 s.
15. *Kuligowska-Korzeniewska A.* Trudne początki : teatr Łódzki w latach 1844–1863. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. – 130 s.
16. *Lasocka B.* Teatr lwowski w latach 1800–1842. – Warszawa, 1967. – 417 s.
17. *Lessing G. E.* Briefe, die neueste Litteratur betreffend / G. E. Lessing, M. Mendelssohn – Berlin : Nicolai, 1767. – 412 s.
18. *Maciejewski J.* Literatura pozytywizmu i Młodej Polski: hasła osobowe: T.–Z. / J. Maciejewski, W. Albrecht. – Warszawa : Państwowy instytut wydawniczy, 1966. – 530 s.
19. *Marel H.* Dom Juan / H. Marel. – Paris: Univers des lettres, 1972. – 127 p.
20. *Mączyński J.* Pamiętka z Krakowa : Opis tego miasta i jego okolic. Z rycinami i planami. – T. III. – Kraków : Drukarnia Józefa Czecha, 1845. – 316 s.
21. *Michalik J.* Dramat Obcy w Polsce 1765–1965. Przemiery. Druki. Egzemplarze. L-Z / J. Michalik; Red. St. Hałabuda. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 2004. – 434 s.
22. *Miszalska J.* Historia teatru i dramatu włoskiego. Tom I. Od XIII do XVIII wieku / J. Miszalska, M. Surma-Gawłowska. – Kraków : Universitas, 2008. – 537 s.
23. *Molière J. B.* Le Festin de Pierre, comedie. Par, edition nouvelle & toute differente de celle qui a paru jusqu'à present. – Amsterdam, 1683. – 97 p.
24. Pamiętnik Lwowski. – Lwów : Nakładem Karola Wilda w drukarni Józefa Sznajdera, 1819. – 489 s.
25. *Raszewski Z.* Krótka historia teatru polskiego / Z. Raszewski. – Warszawa, 1977. – 278 s.
26. Słownik polszczyzny XVI wieku. T. XI. – Wrocław, 1978. – 352 s.
27. *Schnür-Peplowski S.* Teatr Polski we Lwowie : (1780–1881) / S. Schnür-Peplowski. – Lwów, 1889. – S. 70.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

**LEGEND OF DON GIOVANNI IN THE THEATER OF GALICIA AT THE
EARLY XIX CENTURY****Nadiya TERESHCHUK**

*Department of theatre science and actor mastery,
Ivan Franko National University of L'viv,
18, Valova-str., L'viv, Ukraine, 79000
tel.: 8 032 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

The article examines the history of the legend of Don Juan at the scenes of Galicia during the first decades of the nineteenth century in the context of Eastern European theater process.

Key words: Don Juan, Pedrillo, Y.-N. Kaminsky, S. Nyedzhyelskyu, Moliere, T. Corneille, A. Cremeri.

**ЛЕГЕНДА О ДОН ЖУАНЕ В ТЕАТРАХ ГАЛИЧИНЫ
В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА****Надежда ТЕРЕЩУК**

*Кафедра театроведения и актерского мастерства,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000
тел.: (032) 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

Исследована история развития легенды о Дон Жуане на сценах Галичины в течение первых десятилетий XIX века в контексте восточноевропейского театрального процесса.

Ключевые слова: Дон Жуан, Педрилло, Я.-Н. Каминский, Ш. Неджельський, Мольер, Т. Корнель, А. Кремери.

ХОРЕОЛОГІЯ

УДК: 793.3.032 (37/38) 792.8

ХОРЕОГРАФІЯ ДАВНІХ ЕЛЛАДИ І РИМУ – СТИЛІСТИКА ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ

Денис ШАРИКОВ

*Кафедра теорії і історії мистецтва
Київського державного інституту
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
б-р. Верховної ради 22 б, 35, Київ, Україна, 02094
тел.: (+38)067 420-90-42, e-mail: d_assorov@ukr.net*

Охарактеризовано теорію та особливість розвитку античного танцю як одного з видів мусичного мистецтва. Проаналізовано теорію танцю за Платоном, Лукіаном. Висвітлено витоки та розвиток, форми і техніку давньогрецького й давньоримського танців. Визначено, що головним чинником у давньогрецькому танці виступала стилістика, форма і техніка, натомість у давньоримському велику увагу приділяли танцювальній пантомімі та сюжету.

Ключові слова: Хореографія, орхестріка, сальтація танцювальні форми, античний танець, мусична освіта, Давня Еллада, Давній Рим.

Дослідження присвячено, проблемі хореографічного мистецтва як унікального феномена зображального і конкретно-чуттєвого вираження змістової реальності. Вже за часів Античності, європейська філософська думка досить чітко показала, що основу мистецтва танцю становить мімесис – специфічна і різноманітна імітація. Мімесис, або мімесис (з грец. μίμησις – відтворення, імітація) є одним із основних принципів естетики, в найбільш загальному сенсі, імітація мистецтвом дійсності.

За послідовниками Аристотеля, мистецтво є творчою репрезентацією. Естетична концепція мімесису належить Аристотелеві. Вона охоплює адекватне, реалістичне відображення – зображення явищ, речей, об'єктів, предметів, такими, які вони є насправді; відображення творчої уяви – зображення явищ, речей, об'єктів, предметів, як про них говорять і думають; ідеалізоване відображення – зображення явищ, речей, об'єктів, предметів такими, якими вони повинні бути.

Згідно з креативним завданням митець у будь-якій галузі, у цьому випадку – хореограф, може свідомо ідеалізувати явища, речі, об'єкти, предмети, або показати у смішному і потворному вигляді, або відобразити чи репрезентувати їх у звичайному, реалістичному чи натуральному вигляді. Отже, метою мімесису у видах мистецтва є придбання знань і збудження відчуття задоволення від репрезентованого, споглядання та вивчення цього явища, об'єкта, предмета.

Також теорія мімезису невід’ємно пов’язана з мусічним мистецтвом чи мистецтвом Муз! Мусічне мистецтво або виховання (від давньогрецької – *μουσική*, загальна освіта, духовна культура, буквально – мистецтво муз), система розумової й інтелектуальної, естетичної й моральної освіти в Давній Елладі. Воно охоплює літературну, музичну, танцювальну освіту, пантоміму, а також вивчення ораторського мистецтва, політики, етики, філософії. Найбільшого розвитку набула в системі афінської освіти, де поєднувалося з гімнастикою.

Мета дослідження – проаналізувати теорію та техніку мистецтва танцю Давньої Еллади та Давнього Риму, визначити його сутність, формування та принципи репрезентації.

Завдання дослідження:

- проаналізувати теорію танцю за Платоном та Лукіаном;
- визначити стильові ознаки танцю Давньої Еллади та Давнього Риму;
- охарактеризувати форми і техніки античного танцю.

Онтологічні і гносеологічні проблеми античного танцю, які до цього часу не були предметом спеціального наукового аналізу серед хореографів-науковців. Наукові роботи, наприклад А. Амашукалі, А. Герасимової, С. Куракіної, присвячені філософському осмисленню античного танцю. Проте ці автори торкнулися лише зв’язку танцю із міфологією. Вони не висвітлюють ролі та місця танцювального мистецтва у соціокультурному просторі Античності.

Дослідженнями з теорії та історії античного танцю займалися Л. Блок, Ю. Григорович, В. Красовська, А. Лосєв, С. Худєков, які аналізували окремі форми театральних, його виражальні засоби та форми.

Зокрема Л. Блок, проаналізувала античний танець, як фундамент класичного танцю; особливості естетики побудови корпусу у просторі, правильні переводи рук, античні танцювальні позиції корпусу, рук, ніг; побутові та театральні форми давньогрецького та давньоримського танцю.

Натомість Ю. Григорович, узагальнив найвизначніші театральні форми античного танцю, схарактеризував видатних представників пантомімного театру Давнього Риму за правління імператора Августа.

Балетознавець В. Красовська, визначила загальні риси античного танцю у театральних видовищах, урочистостях, розвагах Давньої Еллади доби “Еллінізму”.

Філософ А. Лосєв, переклав і узагальнив деякі уривки з твору Лукіана “Трактат про танець”, визначив його естетичні і філософські критерії до нього.

Вчений С. Худєков, висвітлив стилістичні особливості і жанри давньогрецького танцю та представників професійної танцювальної пантоміми Давнього Риму.

Перша згадка про античний танець, пов’язана з космологічними міфами, де танець супроводжує народження світу з хаосу. В Античності танець цікавив Сократа, Платона, Аристотеля, Лукіана, які досліджували виховні та естетичні функції мистецтва. У давньогрецькій філософії високо цінувались “мусічні мистецтва”, особливо танець.

У Платона танець є мусічним мистецтвом, до якого треба поважно ставитися і належно навчатися. Платон стверджував: “Тіж самі боги, про яких ми говорили, що вони є вчителями наших хороводів, дали нам відчуття гармонії і ритму, яке співіснує в людей разом зі задоволенням. За допомогою цього відчуття боги, рухають нами і керують нашими хороводами, які об’єднуються у піснях і танцях, гімнастиці, наспіви тощо. Хороводи були так названі через внутрішню спорідненість їх зі словом

“радість” (χαρά). Ми не погодимося, перш за все з цим і встановимо, що первинне виховання відбувається через Аполлона і Муз? Отже, можна підсумувати, що людина, яка систематично тренується в хороводах, гімнастиці, співає, є людиною вихованою, а той, хто недостатньо тренується в них, є невихованим! Мистецтво хороводу складається з пісень і танців. Тому добре вихована людина повинна вміти досконало співати і танцювати [3, с. 126–130].

Лукіан стверджував, що мистецтво танцю є гідним і почесним для людини, яка через нього навчається впевненості, витонченості, її рухи стають шляхетнішими та гармонійними [2, с. 25]. Порівнюючи танець і трагедію, Лукіан стверджує, що танець є значно красивішим ніж трагедія. “Трактат про танець” Лукіана поділений на певні розділи і концептуальні висновки з теорії танцю. Загальні роздуми, поширеність танцю в Давній Елладі, навчання для професійного танцюриста, помилкові прийоми у танці [2, с. 127–129].

Античні держави відіграли важливу роль у світовій історії: в галузі економіки, політики, соціальних відношень, держави, права, культури і мистецтва, було сформульовано такі концепції, поняття, ідеї, які склали основу європейської цивілізації і тривалий час визначали розвиток світової історії та культури. Давня Еллада (Греція) та Давній Рим (Італія) є регіонами, де сформувалось класичне рабство як джерело основної виробничої сили.

На відміну від культури Сходу, мистецтво Античності не було такою мірою пов’язане з релігією. Скульптура, архітектура та живопис також сягнули значного розвитку у цих державах. Античний світ дав людству такі форми художньої творчості, як драматично-театральну, пантомімічну, музично-виконавську та танцювальну. Усі ці форми були деякою мірою притаманні й мистецтву Давньосхідних держав, але через міцні зв’язки з релігійними традиціями вони не були широкодоступні.

Античний світ, будучи більш демократичним і більш світським, зробив особові форми мистецтва загальнодоступними, надавши їм здебільшого світського характеру, що обумовило їхню тривалу історію та світове розповсюдження в майбутньому.

Танець Стародавньої Еллади (Греції). Крито-мікенський період 1600–1200 роки до н. е. Еллінський період 800–30 роки до н. е. [2, с. 141]. Танцювальне мистецтво Давньої Еллади (Греції) успадкувало окремі форми, принципи давньоєгипетського танцю, хоча й було європейським за суттю, досить своєрідним і досконалим свого часу. Релігія у давніх греків не була панівною на території їх розселення, як у країнах Сходу. Тому мистецтво і культура зазнавали лише незначного впливу з боку релігії. А коли на зміну давньоміфічній релігії прийшла доба філософів (піфагорійці, софісти, платоніки, неоплатоніки, кініки, стоїки, епікурейці), культура і мистецтво цілком стали підвладними світськості, зберігаючи давньоміфічні релігійні атрибути [6, с. 34].

Танець у Давній Елладі був невід’ємною частиною повсякденного життя. Елліни цінували прекрасне. У період класики й еллінізму танцювальне мистецтво Давньої Греції, а також еллінізованих Єгипту, Малої Азії та Сирії, піднялося на значний рівень розвитку порівняно з танцем у країнах Давнього Сходу. Давньогрецькі вчені, письменники, правителі, народ – усі ставилися до танцю як до найважливішого компонента життя.

Мистецтво танцю Давньої Еллади бере свій початок ще в крито-мікенську добу. На о. Крит була наймогутніша “мінойська цивілізація”. Соціально-політичне життя, торгівля, культура, мистецтв танцю набули значного розквіту у 1600–1400 роки до н. е. Найвідоміші серед них так звані акробатичні танці з биком, де давні майстри

виконували складні танцювальні й акробатичні елементи та трюки, сидючи верхи на бичу. Сидючи, або стоячи на бичу, який скакав, вони робили оберти, стрибки з обертом у повітрі, перекути із боку в бік. Взагалі вшанування бика як божества, було пов'язане у критян із відомим міфом про “Мінотавра” [6, с. 37–42].

Найбільшого поширення танцювальне мистецтво набуло в давньогрецьких театральних виставах і святах богів; починаючи з архаїки танець був представлений у театральних дійствах як один із головних виражальних засобів. У період класики танець створив зразкові форми і канони. У період еллінізму давньогрецький танець удосконалився через систематизацію рухів, визначення жанрів і форм. Цей період став фундаментом розвитку танцювального мистецтва взагалі та класичної хореографії зокрема.

За одним із багатьох давньогрецьких міфів, своєю появою танець зобов'язаний головному богові давніх еллінів – Зевсові. За міфом, батько Зевса Хронос у нападі люті хотів його з'їсти, але його мати Кебелія відволікла його виконанням пристрасного танцю. В іншій легенді йдеться про бога Діоніса, який увіз танцювальні мистецтва до Еллади з Індії. Нарешті усі міфи й легенди звелися до Терпсіхори – музи тацю Аполлона, яка танцювала перед богами для розваги на горі Олімпі. Танцювальне мистецтво Давньої Еллади мало назву орхестріка.

Священні (культові) танці виконували на святах і релігійних церемоніях – Містеріях Діоніса. Серед усіх богів Діоніс набув найбільшої популярності в еллінів як покровитель театральних дійств і танцювальних церемоній. Танець культу Діоніса мав сакральний зміст, який був поширений серед жителів міст і сіл. На честь Діоніса створювали цілі видовища з танцями. Перша частина цього видовища мала містично-літургійний зміст, її супроводжувалася танцювальні обряди. Друга мала вакханалістично-розбещений характер, супроводжувалася питтям вина, оргіями, шумними веселощами (танцями сатирів, панів, вакханок) [6, с. 47].

Якщо танці на честь Діоніса мали масово-розважальний і не завжди етичний, зміст, то танці на честь бога Аполлона та богині Афіні були шляхетнішими, витонченішими. Під час танців Аполлона співали славословні гімни на його честь.

Танці поділялися на культові помірні – на честь богів і богинь: Аполлона (краси, літератури, пантоміми, танцю, музики), Афіні (війни, сили), Афродіти (любові, ніжності, зваблення), Деметри (сільського господарства, збирання вражаю); військові танці – подізм (швидкий марш), ксефізм (рід битви), піррічний (військова пантоміма); побутові танці – гормос (танець оголених жінок і чоловіків), геранос (журавель), домашні танці; театральні танці – денос (величний танець), евмелія (трагічний танець), тіпорхематіс (одночасні спів і танець), парабеная (pas de deux); кардак (комічний танець), сікініс (сатиричний танець), гіперхіматика (ліричний танець під спів) [4, с. 22].

Техніка давньогрецького танцю була досить складною. У давньогрецьких школах викладали хірономію (вправи для рук “port de bras” та поняття виворотності “en dehors”).

Були прийняті п'ять позицій ніг: перша (ідентична сучасній 1-й), друга (ідентична сучасній 2-й), третя (схрещена позиція), четверта (ідентична сучасній 4-й), п'ята (ідентична сучасній 3-й). Позиції ніг, на відміну від сучасних класичних позицій танцю, були напіввиворотними [5, с. 13–21].

Рухи рук були виразні, мали конкретний зміст. Port de bras, був досить декоративним і, на відміну від класичного танцю, мав не лише округлі, але й кутові та

прямі положення, іншими словами, застосовувалися – *allongé* (втягнуті положення кисті), *arrondi* (колові положення кисті), *flex* (кутові положення кисті).

Виконання “*pirouette*” та “*tour en l’air*” було досить подібним до сучасного. Використовували стрибки – *temps levé sauté*, *pas echappé*, *pas assemblé*, *pas jeté*, *pas de chat*, *sissinnes*, а також акробатичні вправи *salto*, *flac* тощо. У танці застосовували певні пози та положення корпусу – *en face*, *en dos*, *en profile*, *epoulement croisé*, *effacé*, *ecarté*; у сатиричних і комічних танцях також використовували танцювально-сценічний біг – *pas couru*.

Танець Стародавнього Риму 30 року до н. е.–450 року н. е. Танець Стародавнього Риму був своєрідним нащадком танцю Стародавньої Еллади. “Золотий вік Октавіана Августа” (30 рік до н. е.–14 рік н. е.) – розквіт пантомімічно-танцювального мистецтва. Професійні виконавці танцю в Давньому Римі отримали назву мімів. Був створений перший придворний професійний театр мімів. Дійства були драматичними (трагедія, комедія, сатира). З’явилася нова форма пантомімічно-танцювальної творчості – італічний танець: синтез грецької орхестрики – трагічної (евмелії), комічного (кордака) і сатиричного (сакінісу) [4, с. 131].

Показовим було те, що римські імператори самі найчастіше виступали в досить аморальних пантомімічно-танцювальних дійствах у ролі міма (Калігула, Нерон, Комод, Каракалла). Усі театральні дійства найчастіше мали вигляд оргій, еротичних видовищ, де панувала пристрасть, емоції, розбещеність.

Багато давньоєгипетських священних танців і давньогрецьких містерій було відтворено в Римі у вигляді оргій. Сюжети запозичували з давньогрецьких чи давньоримських міфів про богів – Юпітера (Зевса), Марса (Арес), Аполлона. Пантомімічні дійства-оргії досягли свого апогею при імператорі Доміціані.

Пантомімічні дійства поділялися на “*monoprosopes*” (*solo*) та “*poliprosopes*” (раз *d’ensemble*). Жінки почали професійно виступати за часів імператора Костянтина (312–337 роки) Стилістика танцю у Давньому Римі мала виразний і змістовний рух і жест [4, с. 118–123]. Техніка була запозичена з давньогрецького танцю. Окрім театральних, танцювально-пантомімічних свят, урочистостей на честь імператорських тріумфів, шанувань богів, громадських свят, серед римлян також існував побутовий танець. Його використовували серед заможного класу (аристократи, сенатори, військові, чиновники). Також серед середнього (торговці, ремісники, міський магістрат). А саме: поняття виворотності *en dehors*; прийняті п’ять позицій ніг; позиції рук були виразні, наближені до сучасних класичних; *port de bras*, мало положення кисті – *allongé*, *arrondi*, *flex*; виконання складних рухів в давньоримському танці “*pirouette*”, а саме *les pirouettes en dehors et en dedans a la quatrieme et a la seconde*, *grand pirouette arabesque et grand pirouette attitude en dehors et en dedans* [5, с. 214–220] були наближені до сучасних балетних прийомів і принципів; виконання “*tour en l’air*” було доволі подібним до сучасного; використовували стрибки – *tamps levé sauté*, *pas echappé*, *pas assemblé*, *pas jeté*, *pas de chat*, *sissinnes* [5, с. 137–145]; акробатичні вправи *salto*, *flac*, *revolution* тощо; застосовували положення корпусу – *en face*, *en dos*, *en profile*, *epoulement croisé*, *effacé*, *ecarté*; у сатиричних і комічних танцях використовували – *pas couru* [5, с. 23–29]. Танцювальне мистецтво у Давньому Римі отримало назву *сальтація*.

Отже, розвиток філософських ідей Піфагора, Сократа, Платона, Аристотеля, Епікура значно вплинули на суспільно-політичний розвиток Античного світу, тому що суспільно-політичний розвиток встановив канони та зразки для культури та

мистецтва. Також важливим у Античному танці було й те, що його не вважався відірваним від культури, освіти, релігії, філософії. У стародавній грецькій філософії високо цінували силу мусичного мистецтва і традиційною була ідея Платона: “той, хто не тренується у хороводі, не є вихованим, а хто тренується, є вихованим”. Платон розробив теорію хороводів. Хоровод, інтерпретував Платон як цілісне і синтетичне мистецтво. Античний танець сформував певні особливості танцювального мистецтва: з’явилися професійні виконавці-міми, окреслилися нові форми танців: трагічний, комічний, ліричний, сатиричний, військовий, оргаїстичний; ускладнилася танцювальна техніка – positions des bras et des pieds, pas marché, port de bras, salto, pas assemblé; розвинулася театралізована танцювальна пантоміма – рухи набувають виразного змісту. Усі ці нововведення в подальшому стали фундаментом розвитку хореографічного світового мистецтва. В Античному світі побутував як аматорський, так і професійний танець. Танцювальні дійства Античності склалися зі співу, декламації, музики і танцю, сюжет був пов’язаний з ритуалом і був синкретичним. Також античний танець передусім мав світський характер і був частиною античного театру. Античний танець відрізнявся також багатожанровістю. Техніка танцю була досить розвинена, мала близькі до сучасних зразків позиції, положення, оберти, рухи, стрибки.

Список використаної літератури

1. *Григорович Ю. М.* Балет : енциклопедия / Григорович Ю. М. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. : ил.
2. *Лосев А. Ф.* Лукиан о танцевальном искусстве. История античной эстетики. Эллинистическая эстетика II–I веков / А. Ф. Лосев; [под общ. ред. Тахо-Годи А. А., Троицкий В. П.]. – М. : Мысль, 2002. – С. 5–84. – Том V, кн. II.
3. *Платон.* Законы. Книга № 2. Мусическое (хороводное) воспитание как необходимое условие истинного законодательства. Платон Сочинения в четырех томах. – Т. 3., Ч. 2 / под общ. ред. Лосева А. Ф. и Асмуса В. Ф. ; [Пер. с древнегреч.]. – СПб. : СПб. ун-т; Изд-во Олега Абышко, 2007. – 731 с.
4. *Худеков С. Н.* История танцев / Худеков С. Н. – СПб. : Петербургская газета, 1913. – 309 с. : ил. ; часть I.
5. Чеккетти Грациозе. Полный ученик классического танца. Школа Енрико Чеккетти / Чеккетти Грациозе: пер. с ит. Е. Лысовой. – М. : Астрель, 2007. – 508 с. : ил.
6. *Шариков Д. І.* Хореографія : навчальний посібник для студентів ВНЗ Театральне мистецтво / Д. І. Шариков. – К. : КиМУ, 2011. – 184 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

CHOREOGRAPHY OF ANCIENT GREECE AND ROME – THE STYLISTICS AND THE EXPRESSIVE MEANS OF

Denys SHARYKOV

*Department of Theory and History of Art
The Kyiv state Institute of Decorative-Applied Arts and Design
name of Michailo Boychuk,
Bulvar Verkhovnoy Rady 22 b, 35, Kyiv, Ukraina, 02094
tel.: (+38)067 420-90-42, e-mail: d_assorov@ukr.net*

The article describes the theory and feature of the development of the ancient dance as one of the forms of music art. Examines the theory of the dance according to Platon, Lucian. Covered turn and development, form and technique of ancient Greek Roman dances. Is determined, that the main factor in the ancient Greek dance performed the style, form and technique. In ancient Roman much attention was paid to dance pantomime and the plot.

Key words: choreography, орхестрыца, saltacia, dance forms, the classical dance, music education, Ancient Hellas, Ancient Rome.

ХОРЕОГРАФИЯ ДРЕВНИХ ЭЛЛАДЫ И РИМА – СТИЛИСТИКА И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

Денис ШАРИКОВ

*Кафедра теории и истории искусства
Киевский государственный институт декоративно-прикладного
искусства и дизайна имени Михаила Бойчука,
б-р. Верховного совета 22 б, 35, Киев, Украина, 02094
тел.: 0674209042, e-mail: d_assorov@ukr.net*

Охарактеризованы теория и особенность развития античного танца как одного из видов музыкального искусства. Анализируются теория танца по Платону, Лукианом. Освещено виток и развитие, формы и техника древнегреческого древнеримского танцев. Определено, что главным фактором в древнегреческом танце выступала стилистика, форма и техника, а в древнеримском большое внимание уделялось танцевальной пантомиме и сюжету.

Ключевые слова: хореография, орхестрика, сальтация танцевальные формы, античный танец, музыкальное образование, Древняя Эллада, Древний Рим.

УДК: 793.322: [141.319.8+572.5]

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ФІЛОСОФІЇ ТІЛЕСНОСТІ ЯК КЛЮЧ ДО МОВИ ТІЛА

Наталія ЧІЛКІНА

*Кафедра сучасної хореографії,
Харківська державна академія культури,
вул. Академіка Павлова б. 319, кв. 71, Харків, Україна, 61168
тел.: (+38)050-955-94-64, (+38)0572-68-68-97, e-mail: natabz@rambler.ru*

Досліджено аспекти філософії тілесності, які можуть бути використані у теорії танцю та практичному створенні зразків сучасної хореографії.

Ключові слова: філософія танцю, танець як культурний паттерн, хореологія, тілесність, Я. Беме, соматичне навчання.

В українському мистецтвознавстві хореологія (теорія танцю і методологія його дослідження) перебуває на початковому етапі становлення. Як можна зрозуміти з дослідження російського дансолога Н. Курюмової, подібна картина спостерігається й у науковців колишнього СРСР: “традиційні методи, розроблені у балетознавстві розглядають передусім питання художньої форми, її законів і властивостей, будови і структури, особливостей мови й образно-символічних значень”, отже не дають адекватного розуміння природи сучасного танцю. Останній виник у надрах неklasичної культури і націлений на зближення з емпіричною реальністю, подолання встановлених раніше художніх меж. “Сучасний танець, – наполягає Н. Курюмова, – чутливо реагує на зміни антропологічних параметрів людини в культурі, що постійно змінюється, вимагаючи ширшого, культурологічного підходу” [1, с. 3].

Саме тому у науковому осягненні сучасного танцю використовується інструментарій, що склався у філософському дискурсі тілесності ХХ століття. Цей підхід був продиктований специфікою явищ сучасного танцю, який, виникнувши на рубежі ХІХ–ХХ століть, давно став способом невербального, пластичного осмислення у царині тілесного, тактильного сприйняття світу. У мистецтві танцю, на думку Н. Курюмової, це зрушення виразилося “в переході від складних хореографічних форм класичного балету, які є пластичним втіленням класичного дуалізму тіла і духу, до специфічних структур сучасного танцю, що досліджують тілесність сучасної людини; від тіла, що розуміється функціонально, в якості інструменту створення ідеального художнього образу, – до тіла як субстанції, як самодостатнього джерела значень і сенсів” [1, с. 3].

У цій роботі ми також намагаємося використати нові дослідницькі можливості для аналітики явищ сучасного танцю як специфічного й адекватного способу трансляції-конструювання значень соматизованої неklasичної культури. Для цього наведемо кілька фундаментальних понять, за допомогою яких це можна зробити.

Людське тіло було постійним об'єктом уваги не тільки медиків, біологів, природознавців, а й філософів, теософів. Один із них – Яков Беме, який жив у Німеччині кінця XVI–початку XVII століть постійно апелював до тілесних аналогій як предметної мови, читання якої є “основним завданням інтерпретації досвіду”. І хоча концепція тілесної уяви не є оригінальним винаходом Я. Беме (він запозичив її у Парацельса), але місце, відведене цій концепції в загальному контексті його доктрини тілесності, дуже своєрідне.

Тіло Я. Беме розглядав як сполучну ланку усіх елементів предметної мови, як універсальний ключ до шифру природи. Тіло у цій інтерпретації – це “поле усіх можливих аналогій, за допомогою яких взагалі що-небудь може бути відкрито і пояснене. У тілі, як у моделі, можна побачити усі структури, що розгортаються в цілісному тексті космосу (і відповідно, в космосі тексту). Ця ідея робить визначальний вплив на лексикон Я. Беме, значна частина якого складається і з слів, що посилають до тілесних дій і функцій”, переконує дослідник його філософії [3].

Загострена увага до тілесного аспекту мови робить можливим не стільки вираження тілесного досвіду за допомогою опису, скільки його демонстрацію цього досвіду за допомогою іманентного розкриття в процесі описання.

Майже усі висловлювання Я. Беме, писав П. Резвих, побудовані на взаємній інтерпретації тілесного й абстрактно-категоріального дискурсив: не лише тілесні процеси описуються в абстрактних поняттях, але й логіко-антологічні структури розкриваються за допомогою термінів, що беруть свій початок у тілесній практиці.

Використання людського тіла в якості архетипної моделі не є чимось винятковим. Тому важливо відзначити, що “тілесність виступає у Я. Беме не як предметна реальність, а як принцип входження в структуру тілесності. Найфундаментальніша позиція Я. Беме в тому, що будь-яка істота отримує свою визначеність за допомогою динамічного проектування себе в тілесно артикульоване ціле” [3].

Зокрема П. Резвих писав про динамічну топографію тіла та його ритмічні функції, які походять з концепції Я. Беме. І зробив висновок, що “темпоральне тлумачення тіла як процесуального розгортання тих різних сил, що взаємодіють одна з одною, якісно зумовлює і його просторовий образ – складну сукупність різноспрямованих рухів, що переходять один в одного, стягнутих до загального центру. Основою взаємозв'язку цих рухів, підсумував дослідник, є саме протиставлення центру і периферії; тіло, таким способом, мислиться як система циркулюючих силових потоків. Продовжуючи ці аналогії, можна підсумувати, що динамічна топографія припускає рухливість і проникність меж тіла. Тіло поміщене в силові межі, позначені протистояннями і переходами якостей, що рухаються; воно замкнуте на себе за посередництва особливих поворотних функцій. У моделі Я. Беме можна виділити три такі функції: дихання, живлення, відтворення. У виконанні кожної з них беруть участь усі сили і якості; вони – не функції органів, але функції усього тіла цілком. Рухливість меж тіла за збереження його архетипної структури забезпечується наявністю ритму. Завдяки зміні диспозиції уяви ритміка тіла може варіюватися” [3].

У роботах Я. Беме наявні візуальні схеми тілесності, тобто пряме ототожнення тіла і наочного знака без яких-небудь додаткових пояснень. Це зближує його наукові розвідки з майбутніми лінгвістичними студіями, які закладені в основу семіотики ученими XX століття. Два базові архетипи для цих ототожнень – буква і хрест. Ідентифікація тіла з буквою дає можливість інтерпретувати накреслене слово як зображення динамічної послідовності фаз артикуляції, свого роду мовних поз.

Архетипна структура тіла не отримує рис статуарності, а вибудовується як серія варіативних метаморфоз, що розкривають ті функціональні зв'язки, на реалізації яких будується тілесний досвід.

Питання про те, що в зв'язці “тіло–мова” є первинним або базисним компонентом, не має сенсу, бо вона розгортається у безлічі точок зіткнення між словом, образом і жестом. Проте, щоб ці точки могли бути вказані, треба розмежувати різні виміри тексту (розповідне, структурне, пластичне), а потім виявити принцип їх зв'язку.

Розвитком первинних уявлень про взаємозв'язок тіла та духу є соматика – напрям у науці про людське тіло і його рух. Уперше термін “соматика” ввів у вживання американський професор філософії Томас Ханна 1976 року для описання виду навчальних дисциплін, що належать до об'єднання розумових та тілесних властивостей людини. Соматика вивчає “сомові” (грецькою) тіла у взаємозв'язку з чуттєвим та інтелектуальним проявом (концепція цілісності тіла–розуму–духу).

Ця практика успішно використовується не тільки при відновленні рухових можливостей людини, а й у балетмейстерській практиці. Їх поєднує також формула соматичного навчання “викладач–учень” і концентрація на відчуттях, які виникають у певних м'язах або групах м'язів. Отже “учень” (себто виконавець) розвиває в собі яскравіше фізичне розуміння і кращу здатність управляти власними рухами та контролювати м'язову напругу.

Соматичне навчання може бути корисним і цікавим танцівникам та іншим творчим особистостям, які хочуть “більше дізнатися про можливості свого тіла або ж розвинути які-небудь додаткові здібності і збільшити свій потенціал” [2].

Дослідження феноменів тіла і його можливостей комунікації з іншими тілами ще у XX столітті призвело до виникнення методу “контактної імпровізації”, що в результаті стала окремим напрямом танцю. Її автор Стів Пекстон розглядав тіло як переплетення соціальної, фізіологічної, просторової, біографічної та іншої інформації, що методом дифузії складає цілісне явище. Його перевагу С. Пекстон вбачав у позбавленні рухових штампів і затисків.

Тілесна модель контактної імпровізації близька до моделі “тіла без органів”, яка у постструктуралістському тілесному дискурсі живиться ідеями театральної концепції А. Арто і пізніше розроблена Ж. Делезом. Насправді “тіло без органів” це метафора звільнення тіла від влади “організму”, що встановлює порядок розташування і функціонування органів тіла. Отже, розглядувана модель перебуває в загальному руслі контркультурної ідеології соматизації 1960-х років, розкріпачення чуттєвості, звільнення тіла.

Варто зазначити, що Наталія Курюмова помічає, що модель “тіла без органів” у С. Пекстона не так афектована, як у А. Арто і Ж. Делеза. Тілам, які беруть участь у дуєтній формі, яка увібрала кінетичні елементи і принципи руху найрізноманітніших технік (бойових мистецтв, соціальних танців, спорту і дитячих ігор), заснованої на постійній віддачі – прийнятті ваги партнерами в їх нескінченній взаємодії, відповідає “не стільки ідея боротьби з поневолюючим організмом (соціумом), скільки метафора несуперечливого партнерства, рівноправної комунікації як основи соціальності.

На думку дослідниці, принцип контактної імпровізації близький до структури інтерсуб'єктивної взаємодії, яка є основою конструювання повсякденності та світової соціальної дії і типізованої комунікації” [1, с. 6].

Філософсько-культурологічний дискурс тілесності в контексті неklasичної раціональності відкривають деякі положення представників “філософії життя”, таких

як Людвіг Фейєрбах, Фрідріх Ніцше, а також Зигмунд Фрейд. “Класичними” є роботи Моріс Мерло-Понті, який розробив проблематику тіла з погляду екзистенціальної феноменології. Мішель Фуко вказав на зв’язок соціокультурних і тілесних практик, Жан Бодрійяр вписав тіло в контекст товарно-знакових стосунків постмодерного суспільства. Жан-Люк Нансі зумів підвести деякі підсумки вивчення дискурсу тілесності в ХХ столітті, розглядаючи їх з позицій постметафізики. Свій доробок внесли у розробку цієї проблематики сучасні російські автори: Ігор Кон, Валерій Подорога, Ольга Булгакова, Олександр Геніс та ін.

Приєм розгляду художніх і культурних явищ крізь призму тілесності представлений також у роботах знаних зарубіжних теоретиків, зокрема Жюль Делеза, Жака Деррідо, Ролана Барта та ін. Взаємозв’язок філософських концепцій тіла, тілесних практик в культурі і художніх практик сучасного танцю вимагає міждисциплінарного, інтеграційного підходу.

У руслі цього підходу Н. Курюмова, наприклад, ввела поняття “тілесної моделі”, тобто художнього алгоритму, що об’єднує певний характер руху, набір пластичних засобів – з певними значеннями і сенсами. Це, з одного боку, “міметичне подвоєння” характерних тілесних проявів епохи (рухів, жестів, особливостей тілесної пластики і кінетики, взаємодії тіла з простором і іншими тілами); з іншої – образно-символічне втілення певних культурних значень тіла, спосіб репрезентації психофізичних станів і досвіду сучасної людини. “Моделі тілесності” стають аналітичним інструментом сучасного танцю в його зв’язках з філософією і культурою.

Представляючи тілесність як смислову доміную культури ХХ століття, дослідниця певною мірою виявляє культурно-історичні моделі тілесності в сучасному танці і використовує методології, що склалися в некласичному філософському дискурсі ХХ століття.

Це допомагає розглянути сучасний танець як специфічний невербальний дискурс тіла, в якому виявляються актуальні культурно-історичні моделі тілесності. Н. Курюмова обрала з великої кількості можливих варіантів такі моделі: “ідеальне тіло” (класичний танець), “тіло-поріг” (ранній модерністський (вільний) танець, що асоціюється з метафорою Ф. Ніцше про життєвий потік, який протікає через людське тіло і воно стає певною просторово-часовою перешкодою цьому потокові).

Також Н. Курюмова розглянула танцювальні моделі модерну: “тіло-симптом” (пластика тіла як хворобливий, травматичний психічний досвід, прихований у підсвідомому), характерну для танцювального авангарду “тіло-машину”, що став в 1920-х роках вираженням преклоніння перед технікою і процесами урбанізації. Аналізуються також постмодерністські практики американського танцювального андеграунду 1960-х – початку 1970-х років: “повсякденне тіло” (рутинні повсякденні жести і дії), “феноменологічне тіло”, “тіло-без-органів”.

Основними принципами тут стають імпровізація, метод випадковості і мінімалізм, де будівельним матеріалом танцю є елементарна рухова одиниця. Методом вироблення нової танцювальної мови, не пов’язаної з застарілим “змістом” та “ідеологічними” конотаціями, стає тілесна феноменологія, що розуміється як дослідження простих фізичних дій і пов’язаних з ними кінестезичних відчуттів. Головною темою танцю стає “тут-і-зараз” присутність тіла, вкоріненого в емпіричній реальності повсякденного життя. При цьому відсутність психологічних і художніх “подій” компенсується усвідомленням самого руху як тілесно-кінетичної події.

“Реальне тіло” та “екстремальне тіло” Н. Курюмова класифікує як приклади “contemporary dance”. Вона розглянула їх як такі, що позиціонують з висуненими структурами виробництва-споживання соціокультурної моделі “нормативного тіла”. Однак у цьому криється суттєва смислова помилка. Бо поняття постмодерного танцю та “contemporary dance” треба сприймати як цілісне явище, принаймні як аналоги, що загалом відповідає етапові розвитку філософської думки від модерну до постмодерну та безпосередній еволюції танцю.

Оскільки вказані дефініції мають метафорично-образне забарвлення, не з усіма з них можна цілком погодитися, бо матеріальні аспекти людської природи, які вивчає біологія, медицина, психологія, економіка, демографія, соціологія є значно складнішими. На зв'язок духовного та тілесного начал впливає дискредитація духовних цінностей і концепції людини як істоти духовної і моральної. У зв'язку з цим спостерігається посилення ірраціоналізму, лібералізація тіла, вивільнення інстинктів, взаємодія впливу духовних навчань і психофізичних практик східних культур та холістичний підхід до тіла, тобто визнання нерозривної єдності усіх його складових частин. Тож можна погодитися з дослідницею, що з початком ХХ століття “тіло стало головним предметом турботи людини” [1, с. 2].

Обґрунтовуючи особливу роль неklasичної філософії і сучасного танцю в осмисленні і представленні тіла, його культурних значень, Н. Курюмова доводить: філософія як форма свідомості культури надає сенсу її сутнісним проявам, що висуває на перший план тілесний дискурс.

Танець як вид мистецтва, безпосередньо пов'язаний з тілом і вкорінений у ньому, дає можливість художньо-пластичного осмислення тілесних метаморфоз, що відбуваються з людиною в сучасній культурі, формує свого роду невербальний дискурс тіла. Культурно-історичні моделі тілесності, які об'єктивно виникають як узагальнення домінантних рис практичного і ментального повсякденного досвіду людей, осмислюються і концептуально оформлюються в сучасному танці, стаючи приводом для його змін і розвитку. Танцююче тіло стає пунктом зближення з реальністю. Реалізуючи в танці індивідуальний досвід конкретної, неповторної людської тілесності, воно стає автентичним і актуальним.

У дискурсі модерністського танцю, на протигагу танцю класичному, акцентована матеріальність тіла, його залежність від законів фізики, сил гравітації. В основу системи покладена така категорія, як вага тіла (динаміка). Разом з категоріями швидкості (часу) і напрямку (простору), осмисленням цих категорій в теорії Альберта Ейнштейна (у цьому випадку – у співвідношенні з тілом, що рухається) категорія ваги задає нову просторово-часово-динамічну систему, що визначає можливості просторових переміщень танцюючого тіла. Ця система упорядковує хаотичні пошуки “самовираження” у вільному танці. Вона водночас збільшує можливості координування тіла, його взаємодії з простором, різноманітність траєкторій його переміщень і руху частин тіла. В основі різних практик модерністського танцю, даючи підґрунтя для його базової моделі “тіла-симптому” лежить робота з вагою, силами тяжіння й інерції; нове розуміння простору, який переміщується разом з тілом танцюриста і є його партнером.

Співвідношення змін дискурсів сценічного танцю (від класичного до постмодерністського) дає змогу виявити суть змін ставлення до тіла в культурі на різних її етапах, тенденцію посилення значущості тіла, його автономності. Танцююче

тіло в сучасному танці стає метафорою повної свободи і самовизначеності сучасної людини, яка втратила віру в наявність вищих сенсів.

“Нормативному тілу” споживчої культури “contemporary dance” протиставляє велику різноманітність негламурних, неідеальних моделей, відстоюючи пріоритети множинності, мультикультурності сучасного світу і складності, унікальності тілесної структури кожного окремого індивіда. Тому можна говорити про те, що “contemporary dance”, до створення якого постійно долучаються автори і виконавці різних соціальних та вікових груп, національної, етнічної, культурної належності, і навіть люди з обмеженими тілесними можливостями, представляє різні моделі тіла: безліч тіл, що відрізняються за своєю анатомією, тілесними проявами, психофізичними, расовими, гендерними, етнічними характеристиками. У цій роботі ми групуємо їх у дві основні тілесні моделі і пов’язані з ними основні тенденції “contemporary dance”.

Модель звичайного, негламурного людського тіла нової, постмодерністської повсякденності: “реальне тіло”. Ця модель реалізується у форматі танцтеатру (що оформився в 1970-ті роки і пов’язаний передусім з традицією німецького експресіоністського танцю).

Інша модель тіла, поставленого в ситуацію особливої психофізичної напруги, реалізується у форматі фізичного театру, що виник в 1980-ті роки як синтез декількох актуальних європейських театральних практик ХХ століття: французької школи пантоміми і театральної клоунади, contemporary dance, авангардного театру ХХ століття.

Основні риси танцтеатру як виду постмодерністського мистецтва, на думку Н. Курюмової, охоплюють:

- невербальність – відсутність літературної основи, єдиного сюжету.
- нелінійність, колажність, кліповість. “Виклад” матеріалу не підкоряється звичайній логіці, уникає “прямого висловлювання”, подібності життя; фрагменти розвивають теми конфліктів і зіткнень, в які залучена звичайна, повсякденна людина і які носять як соціальний, так і особовий характер.
- тактильність, хаотичність дії. Розробляють методи безпосередньої психофізичної дії, відкриті в авангардних театральних теоріях-практиках ХХ століття і в практиках перформансу.
- якість достовірності, автентичності того, що відбувається пов’язана з особливим методом роботи з виконавцями, які самі беруть участь у створенні твору. Їх особистий тілесний досвід використовується для створення образів, допомагаючи “прокреслити комплекс узгоджень між фізичним досвідом і культурною репрезентацією (у фінальному продукті) між тілом і його ідентифікацією” [1, с. 9].

Наприклад, танцтеатр Піни Бауш, у творчості якої склалися основні параметри цієї форми, представляє колекцію “реальних” тіл. Безліч персонажів її спектаклів – звичайні люди німецької повсякденності, з їхніми проблемами, комплексами, забобонами і соціальними стереотипами, які транслюються в пластиці і способах руху їхніми тілами. Особливий “тілесний реалізм” танцювальних епізодів у П. Бауш пов’язаний з тим, що вони виникають з випадкових тілесних “обмовок” або звичайних жестів, вироблених “реальними тілами” її персонажів. Їх неодноразове повторення, ритмізація і перетворюють їх на танець.

Фізичний театр, на відміну від танцтеатру, не займається інтерпретаціями якогось драматичного або хореографічного твору: тут особистий досвід перформера

утілюється в різних, некодифікуючих тілесних формах, впливаючи на глядача. Взаємодія, яка виникає між перформером або глядачем, інтенсивна, емоційна, “фізична”. Фізичний театр, отже працює з “екстремальними тілами”, тобто тілами-сутностями, доходячи до найвищої міри актуальності й автентичності тілесної дії, до якої прагне “contemporary dance”.

Аналіз робіт багатьох сучасних європейських та американських хореографів свідчить про постійне коливання тілесної моделі від “реального тіла” до “екстремального тіла”. Причому, звичайне, “реальне” тіло виявляється поставленим у складну для нього екстремальну ситуацію і “працює” в певні моменти, на межі психофізичних можливостей. У зв’язку з чим, танець став “не стільки втіленням деяких образів і стосунків, скільки дослідженням сутнісних основ тілесності самого перформера, підводячи художнє до межі з тілесним” [1, с. 11].

Список використаної літератури

1. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX столетия: смена моделей телесности: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии / Н. В. Курюмова. – НОУ ВПО Гуманитар. университет. – Екатеринбург, 2011. – 18 с.
2. Соматическое обучение [Электронный ресурс] / Максим Кин. – Режим доступа : <http://detki.kz/woman/health/somatika/>.
3. Якоб Бёме: язык тела и тело языка [Электронный ресурс] / Резвых П. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/rezvyh21.htm>

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

MODERN ASPECTS OF THE PHILOSOPHY OF CORPORALITY AS THE KEY TO BODY LANGUAGE

Nataliia CHILIKINA

*Modern dance department,
Kharkiv State Academy of Culture,
str. Akademika Pavlova b. 319, kv. 71, Kharkov, Ukraine, 61168
tel.: (+38)050-955-94-64, (+38)0572-68-68-97, e-mail: natabz@rambler.ru*

Philosophy aspects of corporalness, which can be used in the theory of dance and practical creation of standards of modern choreography are investigated.

Key words: philosophy of dance, dance as cultural pattern, choreology, corporalness, J. Boehme, somatic educating.

СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ФИЛОСОФИИ ТЕЛЕСНОСТИ КАК КЛЮЧ К ЯЗЫКУ ТЕЛА

Наталія ЧИЛИКИНА

*Кафедра современной хореографии,
Харьковская государственная академия культуры,
ул. Академика Павлова д. 319, кв. 71, Харьков, Украина, 61168
тел.: (+38)050-955-94-64, (+38)0572-68-68-97, e-mail: natabz@rambler.ru*

Исследуются аспекты философии телесности, которые могут быть использованы в теории танца и практическом создании образцов современной хореографии.

Ключевые слова: философия танца, танец как культурный паттерн, хореология, телесность, Я. Беме, соматическое обучение.

УДК: 792.8(477)“20”(091)

ФОЛЬК-ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Олександр ПЛАХОТНЮК

*Кафедра режисури та хореографії.
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Наукова, 50/37, Львів, Україна, 79060
тел.: (+38032) 263-84-42, (+38066) 738-94-13 e-mail: vidlunnyya@gmail.com*

Розглянуто фольк-джаз-танець як складову частину сучасного хореографічного мистецтва. Генезис фольк-джаз-танцю.

Ключові слова: джаз-танець, фольк-джаз-танець, фольклор, джаз.

Джазове мистецтво зародилося тоді, коли елементи фольклору різних етносів, які проживають в Америці, вже зустрілися в осередку міста, у них вже проявилися відповідні модифікації пов'язані з урбанізаційним середовищем. Цей “новий” міський фольклор увійшов у взаємодію при зіткненні з джазом. Подібний генезис характеризує не тільки джаз. Він взагалі властивий культурним феноменам міського середовища. Усі танцювальні жанри та види мають глибоке народне коріння, балетмейстери – постановники неодноразово зверталися до фольклорних витоків, намагаючись реалізувати свої творчі ідеї та задуми, саме через інтерпретацію хореографічної лексики народного танцю у втіленні хореографічного образу на сцені.

Метою дослідження є проаналізувати мистецтво фольк-джаз-танцю в Україні, визначити його сутність, формування та принципи репрезентації.

Завдання дослідження:

- проаналізувати дослідження з теорії і практики впливу фольклору на формування фольк-джаз-танцю;
- визначити стильові ознаки фольк-джаз-танцю;
- охарактеризувати форми і техніки фольк-джаз-танцю;
- надати визначення фольк-джаз-танцю;
- навести приклади сценічного втілення фольк-джаз-танцю.

Проблематику впливу фольклору на сучасне танцювальне мистецтво і як наслідок формування фольк-джаз-танцю досліджували: Ф. Софронов, Н. Шереметівська, І. Шилова, Л. Кияновська, Д. Шариков. М. Погребняк.

Зокрема Ф. Софронов зазначив що: “Джаз вже на ранньому етапі увійшов в контакт з фольклором європейських народів, що населяють США. Особливості стилю і жанрові системи їх зблизилися, чому сприяли спільні принципи побутування їх музики. Особливо це явище характерне для відносин джазу з музикою латиноамериканської, за посередництвом якої він «добував» для себе елементи іспанської музики. Джазова музика зародилася в колишній французькій території Луїзіана. Вона і лежать поруч колишньою і іспанською колонією до середини

XIX століття майже не стикалися з англо-кельтською Америкою, їх культура і мова дотепер зберігають романські риси. Тут завжди був сильний вплив іспанської музичної культури, яка безпосередньо брала участь у зародженні джазу. Вона зіграла роль, аналогічну до тієї, яку виконала англо-кельтська балада стосовно до блюзу, гімни англіканської церкви щодо до спіричуелс” [1, с. 61].

Проводячи характеристику творчої діяльності балетмейстера Галини Шахової, що співпрацювала з виконавцями теп-танцю – братами Гусаковими. Н. Шереметівська зазначала, що при пошуку нового вирішення, створення концертних номерів, звернула увагу на використання фольклорного матеріалу. “Роздумуючи над тим, з яким би народним танцем найлегше поєднується степ, вона вирішила спробувати поєднати його з іспанським спатеадом – своєрідним вистукуванням двома ногами, з чергуванням ударів носка і каблука” [2, с. 109].

Проаналізувавши музичний фільм “Мелодії Верійського кварталу” (грузинською “ვერის უბნის მელოდიები”) (1973), І. Шилова зазначила про вплив національних традицій Грузії на втілення кінообразів героїв на екрані, про використання фольклорних традицій при створенні хореографічних сцен із залученням джазової техніки водевілю. Вона вказала що: “Грузинські кінематографісти прагнуть воскресити і старі традиції водевілю, і розширити межі жанру за рахунок народних, масових сцен, і знайти місце для ритмічно-драматичного розвитку, пошук загального динамічного рішення за якого власне музичні, вокальні, хореографічні елементи слугують і підпорядковані одній закономірності, органічно «переплітаються», передають одне одному естафету емоційної виразності” [3, с. 50].

Варто зазначити, що в традиції українського народу танець займає особливе місце. Він є складовою святково-обрядової культури, що супроводжували вечорниці, гуляння молоді, завершення толоки, косовиці, жнив. Тут ритмічними рухами зображена спритність, завзяття, дотепність, почуття гумору. Це насамперед козачки, полька, гопак, гуцулка, коломийкові, метелиця тощо. Деякі з них дуже давні і можуть виступати своєрідним архетипом етнокультури українців. Зокрема танець гопак походить з глибинних шарів слов'янської культури [4, с. 313].

Пізнішими видами є сюжетні танці, які відображали якісь конкретні явища, трудові процеси, природу, героїку, волелюбність, це “Лісоруби”, “Ковалі”, “Косарі”, “Гайдук”, “Опришки”, “Аркан” тощо, серед цієї групи виділяються танці теми кохання, залицяння (“Горлиця”, “Катерина”, Марічка”), а також танці що характеризують рухи птахів і тварин – “Журавель”, “Козлик”, “Гусак” тощо. Декілька ритуальних танців (переважно жіночі) виконували на весіллі: “затанцювання” на заручинах, танець сватів “Чоботи”, перетанцювання молоді з боярами та друзками після одягання або зняття весільного вінка. Танцювальні традиційні рухи мають свої назви: “вихиляси”, “дрібшкі”, “голубці”, “притупи”. Танці архаїчного плану, ритуально-світкові були переважно жіночі (веснянки, танці на Масляну, купальські, петрівчані). Військово-пастуші виконували чоловіки.

Танці розважальної групи були як сольні, так і мішані, парні. Дуже досконалі в українському народному танці різні хореографічні засоби, зокрема пантоміма-ілюстація. Рухи, жести розкривають зміст танців. У 30–40-х роках ХХ століття під дією таких чинників, як вплив урбанізованої культури на село, розширення інформативного поля, починають побутувати нові види танців: вальс, парпет, краков'як, згодом – фокстрот, танго інші. Паралельно продовжували життя коломийкові рухи, гопачки, козачки [4, с. 312–314].

Особливе і важливе місце займає саме музична основа для формування і розвитку фольк-джаз-танцю, як основна складова будь-якого хореографічного твору.

Любов Кияновська, обґрутовуючи історичні етапи розвитку, особливості національної ментальності у становленні професійної композиторської школи виділила внесок Олександра Козаренка та зазначила: “Цей типовий для пізньоромантичного світобачення універсалізм робить його твори виразно «белетристичними», захоплюючими: з ними можна не погоджуватися, їх можна активно не сприймати, проте на них не нудьгуєш. Емоційність, «неоромантичність» його власної музики специфічна за властивостями; на внутрішню незахищеність переживання постійно вбирається маска, як спосіб самозахисту. Романтичні герої завивались у широкі плащі, Козаренко завивається у шати «іншомовних» героїв. Але і в епатуючих вихватках кабаревого П'єро (кантата «П'єро мертво петлює» на вірші Михайла Семенка), і в цинічній чуттєвості Дон Жуана з Коломиї, і в фольклорних «образках» «Concerto Ruteno», природна течія наспівності, музикальності у найбільш природному своєму вираженні, а відтак і особистого чуттєвого переживання «перетікає» крізь хитросплетіння сюжетно-інтелектуальних поворотів” [5, с. 327].

У період набуття українською державою незалежності, подання ідеології радянського режиму, відкриває можливість для митців без побоювань звертатись до фольклору, і при цьому не бути звинуваченим у націоналізмі. Саме в цей час у культурно-мистецькому середовищі України з'являється багато сучасних художньо-мистецьких творів, де яскраво прочитуються етнічні, фольклорні першоджерела.

На фестивалях, конкурсах з сучасного хореографічного мистецтва все сміливіше представлені танцювальні номери на основі народних традицій.

У 1995 році у Києві відбувається фестиваль “Київ Музик Фест-95”, що став одним значних подій у культурно-мистецькому житті України. Про цей фестиваль у багатьох часописах зазначалося:

“Говорячи про екстрамодерні пошуки молодих, маючи на увазі вечір театралізованих музичних композицій, що відбувся у Міжнародний день музики – 1 жовтня – у Будинку вчителя. Тут можна було поринути у світ еротико-містико-фольклорних фантазій О. Козаренка під назвою «Дон Жуан з Коломиї», які чудово виконали львівський балет «Акверіас» (художній керівник – О. Лань)” [6].

“Безперечним відкриттям «Фесту'95» я вважаю прем'єру балету Олександра Козаренка «Дон Жуан з Коломиї» за творами Леопольда фон Захера-Мазоха. Очевидно, що не всі читачі знайомі з новелами цього вельми популярного у Європі XIX ст. австрійського письменника (хоча й не раз чули термін «мазохізм»). Ще менше знають, що народився Леопольд Захер-Мазох у Львові, а його твори рясніють галицькими етнографічними ознаками. Органічний сплав музики, танцю (балет створений у співдружності з хореографом Оксаною Лань), чудове виконання (Київський квартет саксофонів, керівник Юрій Василевич, ансамбль ударних «Київ перкашн», Львівський молодіжний балет «Акверіас»), мальовничі костюми, розроблені у Львівському інституті ужиткового мистецтва – все це залишило неповторне враження. Безумовно, ми стали свідками першого українського твору, де майстерно сплавлені національна музика та модерн-балет” [7].

“На вечорі театралізованих музичних композицій було представлено синтетичний твір Олександра Козаренка «Дон Жуан з Коломиї» за мотивами творів Леопольда фон Захера-Мазоха (написаний до 100-річчя від дня смерті та 160-річчя від дня

народження великого австрійського – народженого у Львові – письменника). Реалізували цю виставу – на мій погляд, досконало – актори львівського балету «Акверіас» (художній керівник – Оксана Лань), Київський квартет саксофонів та ансамбль ударних інструментів «Київ перкашн». Плодом творчої співпраці виконавців та композиторів стала цілісна, художньо довершена і переконлива постановка-фантазія, яку дуже влучно охарактеризував одразу по закінченні пан Мар'ян Коць: «Цей твір можна показувати світові. Треба показувати!». Мабуть, додати до цього буде нічого. Його таки треба показувати і треба дивитися» [8].

Фольк-джаз танець у 10 роках XXI століття знаходить своє застосування у телевізійних проектах і шоу-програмах. Наприклад, у першому та четвертому сезоні телевізійного проекту “Танцюють всі!” в конкурсних композиціях представлені дуети, що виконують фольк-джаз, хореографами-постановниками були Кристина Шишкарьова, Тетяна Островерх, Костянтин Томельченко [9, с. 45]. У завданнях учасників конкурсу для постановки власного танцю використовують такі танцювальні стилі сучасної хореографії, як “контемп, брордвей, афро-джаз, крапм, латина, фольк і стандарт-танго” [10, с. 14].

Яскравими сценічними творами фольк-джаз-танцю можна назвати такі хореографічні твори у виконанні провідних хореографічних колективів:

– Ансамблева композиція “Джерело” (фольк-джаз-танець) постановник Олександр Плахотнюк, на музику української народної пісні в обробці Богдана Дашака. У виконанні учасників Спортивно-танцювального клубу “Карменс” Центру творчості дітей та юнацтва Галичини під керівництвом Олександра Плахотнюка. Прем'єра відбулася на Всеукраїнському фестивалі сучасного естрадного танцю “Ритми часу-2000” у м. Львові у травні 2000 року.

– Хореографічні твори з репертуару модерн-балету “Акверіус” під керівництвом Заслуженого діяча естрадного мистецтва України Оксани Лань. У своїх композиціях О. Лань активно почала поєднувати сучасну хореографію з елементами фольклору – найбільш виразними серед них стали такі твори, як “Ритми Карпат”, “Львівські квітничарки”, Жіночий танець з рушниками “Спогад”;

– Хореографічні композиції з репертуару Народного ансамблю сучасного естрадного танцю “Ритми часу” та Зразкового ансамблю сучасного естрадного танцю “Ритм” Львівського державного палацу естетичного виховання учнівської молоді, під керівництвом Оксани Шляян: хореографічна мініатюра “Нецке” (1998) хореографія Олега Жежеля та Олександра Плахотнюка; “Миколай бородатий” (2000), “Лелеки” (2001), “Натхнення” (2005), постановник Олександр Плахотнюк, “Замальовки” (2008) постановник Оксана Шляян;

– Фольк-джазова танцювальна композиція “Різдвяний” постановник Олександр Плахотнюк, на музику народної колядки у виконанні гурту “Гайдамаки”, прем'єра відбулася на “Святковому концерті з нагоди 15-річчя кафедри хореографії Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного університету. (Оглядна зала. Рівненського обласного музично-драматичного театру), березень 2002 року У виконанні ансамблю сучасної хореографії “Відлуння” Львівського державного училища культури і мистецтв під керівництвом Олександра Плахотнюка.

– Хореографічна композиція “Тіні забутих предків”, “На Івана Купала” у виконанні ансамблю сучасного танцю “Експресія драйву”, постановник Оксана Рихальська. Прем'єри відбулися на Всеукраїнському фестивалі сучасного естрадного танцю “Ритми часу-2002” у м. Львові у травні 2002 року.

Вище зазначене дає нам можливість вважати що фольк-джаз танець почав формуватись як окремий напрям джазової хореографії кінці 90-х років ХХ століття.

Виконання народних рухів у сучасному джаз-танці не вимагає буквального відтворення тієї чи іншої народної хореографічної лексики. Джаз-танець у своєму арсеналі використовує узагальнені пластичні елементи. Безперечно, у хореографічних творах з яскраво підкресленою національною тематикою, постановник використовує лексику джазового і народного танцю у своєрідному стилізованому переосмисленні, залежно від змісту та цілей хореографічного твору.

Відповідно до вище звазаного, можна надати саме таке визначення фольк-джаз-танцю.

Фольк-джаз танець (англ. folk – народне знання, народна мудрість, знання; jazz: як дієслово – збуджувати, активізувати, захоплювати) – сценічна форма сучасного джазового танцю, це поєднання хореографії джаз-танцю з народним (фольклорним) танцем. Фольк-джаз танець почав формуватися як окремий напрям джазової хореографії кінці 90-х років ХХ століття. Відповідно він надає багато нових можливостей для балетмейстерів у використанні композиційних малюнків, побудов, переходів, хореографічної лексики, танцювальних комбінацій та рухів народного танцю у поєднанні з принципами джаз-танцю (імпровізація, поліритмія, поліцентрія). Хореографи, не закуті в межі та канони фольклорного, академічного народно-сценічного танцю, а отримали можливість виразити себе по-новому, видозмінюючи традиційні комбінації і лексику, вводячи в них додаткові джазові штрихи.

Список використаної літератури

1. *Софронов Ф. М.* Джаз и родственные ему формы в пространстве центральной Европы 1920-х годов [Текст] : дис. на соискания ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Софронов Федор Михайлович ; Московская Государственная Консерватория имени П. И. Чайковского, Государственный Институт искусствознания. – М., 2003. – 218 с.

2. *Шереметьевская Н. В.* Прогулка в ритмах степа : монография / Н. В. Шереметевская. – М. : Печатное дело, 1996. – 240 с. : ил.

3. *Шилова И.* Превращения музыкального фильма / И. Шилова. – М. : Союз кинематографистов СССР бюро пропаганды Советского киноискусства, 1981. – 64 с. : ил.

4. *Українська етнологія* : навч. посібник / за ред. В. Борисенко. – К. : Либідь, 2007. – 400 с.

5. *Кияновська Л. О.* Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. : навч. посібник / Л. О. Кияновська. – Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. – 424 с.

6. *Берегова О.* Чи можна без магічних слів приборкати стихію / Олена Берегова // Хрещатик. – 1995. – № 151 (950) – 10 жовтня.

7. *Сікорська І.* Захер-Мазох допоміг славити національну музику і модерн-балет / Ірина Сікорська // Вечірній Київ. – 1995. – № 215 – 216 (15326–15327) – 19 жовтня.

8. *Сюта Б.* Фестивальні рефлексії / Богдан Сюта // Культура і життя. – 1995. – № 41 (від 18 жовтня).

9. Танцюють всі! : журнал – К. : ЧАО “Международный медиа центр – СТБ”, 2011. – № 4 (декабрь).

10. Танцюють всі! : журнал – К. : ЧАО “Международный медиа центр – СТБ”, 2011. – № 3 (ноябрь).

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

FOLK-JAZZ-DANCE IN THE CONTEXT OF MODERN CHOREOGRAPHIC ART UKRAINE

Aleksandr PLAKHOTNYUK

*The Department of Direction and Choreography,
The Lviv National University of the name of Ivan Franco,
str. Naukova, 50/37, Lviv, Ukraine, 79060
tel.: (+38032) 263-84-42, e-mail: vidlunnya@gmail.com*

The article deals with folk-jazz dance as an integral part of contemporary choreography. History of the formation of folk-jazz-dance.

Key words: jazz dance, folk-jazz-dance, folk, jazz.

ФОЛЬК-ДЖАЗ-ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

Александр ПЛАХОТНЮК

*Кафедра режиссуры и хореографии,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
Львовское государственное училище культуры и искусств,
ул. Научная, 50/37, Львов, Украина, 79060
тел.: (+38032) 263-84-42, e-mail: vidlunnya@gmail.com*

Рассмотрено фольк-джаз-танец как составную часть современного хореографического искусства. История становления фольк-джаз-танца.

Ключевые слова: джаз-танец, фольк-джаз-танец, фольклор, джаз.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Галина МИЛЕНЬКА

Теоретичні проєкції Г. Е. Лессінга в естетико-мистецтвознавчій думці XVIII– XX століття..... 3

Наталія СИРОТИНСЬКА

Богородична тема у сакральній гимнографії та українській бароковій літературі..... 18

Олександр КОЗАРЕНКО

Ярема Якуб'як як приклад когнітивного музикознавця..... 28

МУЗИКОЗНАВСТВО

Юрій МЕДВЕДИК

Інтердисциплінарні студії над давньою українською духовною піснею (20–80-ті роки XX століття)..... 32

Ольга ЗОСІМ

Літургичний календар у канціоналах і пісенниках західно-християнської та східно-християнської церковних традицій..... 49

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Лариса ОПАРИК

Мовленнєвий підхід у дослідженні національного музично-виконавського стилю (у світлі піаністичного мистецтва Любки Колесси та Марії Крушельницької)..... 59

Тарас КМЕТЮК

Специфіка коломийкового жанру у творчості Гуцульського ансамблю пісні і танцю..... 68

ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ

Анатолій ІВАНИЦЬКИЙ

Володимир Гошовський: вчений і особистість..... 76

Ігор МАЦІЄВСЬКИЙ

Шляхами Володимира Гошовського..... 83

Ярослав БОДАК

Лемківщина у колі наукових інтересів Володимира Гошовського..... 94

Володимир ПАСІЧНИК

Питання музичних діалектів у науковій спадщині Володимира Гошовського..... 103

Ірина ДОВГАЛЮК

Фонограмархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук..... 114

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Людмила АНДРУШКО

Сакральний образ українського рушника..... 131

Ірина ПАТРОН

Міф міста: теоретичний аспект..... 140

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

<i>Тарас ОТКОВИЧ</i>	
Маньєристичні мотиви в архітектурі Львова XVII століття.....	150
<i>Петро СКОП</i>	
Історичні передумови виникнення стилю маньєризм в українському мистецтві та причини його появи.....	168
<i>Назар КОЗАК</i>	
Неідентифікований фрагмент стінопису на західній стіні церкви св. Онуфрія в Лаврові.....	174
<i>Марія ГЕЛИТОВИЧ</i>	
Ікона “Собор Пресвятої Богородиці” другої половини XVI століття з Лопушанки.....	184

ТЕАТРОЗНАВСТВО

<i>Майя ГАРБУЗЮК</i>	
“(Zygmunt Trzeci) Ogińska! czyli Wojna Tatarów z Sarmatami” Яна-Непомуцена Камінського (1809): до генези “української теми” в польській драматургії та театрі XIX століття.....	193
<i>Юлія КОВАЛЕНКО</i>	
Постать театрального критика В. Морського в контекстів театрального життя Харкова 30–40-х років XX століття.....	208
<i>Надія ТЕРЕЩУК</i>	
Легенда про Дон Жуана у театрах Галичини на початку XIX століття.....	216

ХОРЕОЛОГІЯ

<i>Денис ШАРИКОВ</i>	
Хореографія давніх Еллади і Риму – стилістика та виражальні засоби.....	227
<i>Наталя ЧІЛКІНА</i>	
Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла.....	234
<i>Олександр ПЛАХОТНЮК</i>	
Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України.....	242

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ART

<i>Halyna MYLENKA</i>	
Theoretical projections of G. E. Lessing in aesthetic-art criticism thought of XVIII–XX centuries.....	3
<i>Natalia SYROTYNSKA</i>	
The Theotokos theme in sacred hymnography and ukrainian baroque literature.....	18
<i>Olexandr KOZARENKO</i>	
Yarema Yakubyak as an example of cognitive musicologist.....	28

MUSICOLOGY

<i>Jurij MEDVEDYK</i>	
Interdisciplinary studies of ancient ukrainian spiritual songs: achievements and shortcomings (20–80-s of the XX century).....	32
<i>Olga ZOSIM</i>	
Liturgical calendar in the cantionals and songbooks of the west-christian and east-christian ecclesial traditions.....	49

PERFORMING ARTS

<i>Larysa OPARYK</i>	
Seech approach to the reserch of the national musical-performing style (in the light of Ljubka Kolessa’s and Mariya Krushel’nytska’s piano art).....	59
<i>Taras KMETIUK</i>	
Specificity of kolomyyka’s genre in the creativity of Gutzulskiy ensemble of the song and dance.....	68

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Anatolij IVANYTSKYJ</i>	
Volodymyr Hoshovsky: scientist and personality.....	76
<i>Ihor MATZIYEVSKY</i>	
Some aspects in the scientific biography of Volodymyr Hoshovsky.....	83
<i>Yaroslav Bodak</i>	
Lemkivshchyna region in scientific researches of Volodymyr Hoshovsky.....	94
<i>Volodymyr PASICHNYK</i>	
Question of musical dialects in scientific heritage of Volodymyr Hoshovsky.....	103
<i>Iryna DOVHALYUK</i>	
Phonograms’ archive of musical ethnography cabinet of ukrainian academy of sciences.....	114

CULTUROLOGY

<i>Liudmyla ANDRUSHKO</i>	
Sakral imadg of ukrainian towl.....	131
<i>Iryna PATRON</i>	
Myth of the city: theoretical aspects.....	140

FINE AND APPLIED ARTS STUDIES

<i>Taras OTKOVYCH</i>	
Motifs of manierysm in the architecture of the Lviv XVII century.....	150
<i>Peter SKOP</i>	
Historical background of mannerism style in ukrainian art and reasons for its occurrence.....	168
<i>Nazar KOZAK</i>	
Unidentified mural fragment on the west wall at saint Onuphrius church in Lavriv.....	174
<i>Maria HELYTOVYCH</i>	
Icon of “THE CONGREGATION OF OUR LADY” second half of the XVI century from Lopushanka.....	184

THEATER STUDIES

<i>Mayja HARBUZJUK</i>	
“(Zygmund Trzeci) Ogińska! Czyli Wojna Tatarów z Sarmatami” by Yan-Nepomutsen Kaminsky (1809): considering the genesis of “ukrainian theme” in polish playwriting and polish theatre of XIX century.....	193
<i>Yulia KOVALENKO</i>	
Figure of theatrical critic B. Morskoy in context of theatrical life of Kharkiv 30–40-th XX century.....	208
<i>Nadiya TERESHCHUK</i>	
Legend of Don Giovanni in the theater of Galicia at the early XIX century.....	216

CHOREOLOGY

<i>Denys SHARYKOV</i>	
Choreography of Ancient Greece and Rome – the stylistics and the expressive means of.....	227
<i>Nataliia CHILIKINA</i>	
Modern aspects of the philosophy of corporality as the key to body language.....	234
<i>Aleksandr PLAKHOTNYUK</i>	
Folk-jazz-dance in the context of modern choreographic art Ukraine.....	242

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 12

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.