

ISSN 2078-6794

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 19

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 19

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2018

*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.*

Протокол № 74/9 від 25 вересня 2019 р.

Дев'ятнадцятий випуск “Вісника Львівського університету” серії “Мистецтвознавство”, що упорядковано й підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, містить дослідження актуальних питань музикознавства, театрознавства, хореології, образотворчого мистецтва, теорії, історії та філософії мистецтв і бібліографічні матеріали.

The nineteenth volume of the “Art Studies Series” of “Lviv University’s Visnyk”, which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University, contains researches of actual issues of musicology, theatre studies, choreology, art studies, theory, history and philosophy of arts and bibliographic materials.

Редакційна колегія:

проф., д-р мистецтвознавства Ю. Медведик (головний редактор), доц., канд. мистецтвознавства М. Гарбузюк (заступник головного редактора), доц., канд. мистецтвознавства О. Коломиєць (відповідальний секретар), проф., д-р мистецтвознавства М. Бермес, доц., канд. філологічних наук Г. Біловус, доц., канд. мистецтвознавства Т. Дубровний, доц., д-р мистецтвознавства О. Зосім, доц., канд. мистецтвознавства С. Карась, академік НАМ України, проф. Б. Козак, проф., д-р мистецтвознавства О. Козаренко, проф., д-р мистецтвознавства Т. Кривошея, доц., канд. філологічних наук Р. Крохмальний, проф., д-р мистецтвознавства О. Маркова, проф., д-р мистецтвознавства Т. Мартинюк, проф., д-р мистецтвознавства Р. Одрехівський, проф., д-р мистецтвознавства О. Оленіна, доц., канд. мистецтвознавства А. Підлипська, доц., канд. мистецтвознавства О. Плахотнюк, доц., канд. мистецтвознавства Н. Синкевич, проф., д-р мистецтвознавства Ю. Чекан, доц. д-р мистецтв В. Грешлик (Пряшів, Словаччина), проф. доктор габ. П. Женох (Братислава, Словаччина), проф. доктор габ. Т. Єж (Варшава, Польща), доц. д-р мистецтв Ш. Марінчак (Трнава-Кошице, Словаччина), доц. доктор габ. В. Мархвіца (Краків, Польща), доц. д-р мистецтв М. Прокіпчак (Братислава, Словаччина), доц. доктор габ. П. Руцин, доц., канд. мистецтвознавства Т. Філенко (Піттсбург, США), проф. доктор габ. Д. Штерн (Гент, Бельгія).

*Professor Jurij Medvedyk – Editor-in-Chief,
Associate Professor Maiia Harbuziuk – Assistant Editor,
Associate Professor Olha Kolomyets – Managing Editor.*

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

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: fcultartlnu@gmail.com

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

Відповідальний за випуск – Юрій Медведик
Редактор – Уляна Крук
Комп’ютерна верстка – Володимир Пасічник

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. 19,18
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2018

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

УДК 78.01.071.1(477)”18/20”

orcid.org/0000-0001-6282-3019; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10420>

КОМЕНТАР ЯК РЕЗУЛЬТАТ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ ТА ФЕНОМЕНУ ВІДЧУЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХІХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Олександр КОЗАРЕНКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
тел.: +380988851823, e-mail: filosophyart@gmail.com*

Метою роботи є необхідність показати різні типи композиторського коментування, що, на нашу думку, є конкретним засобом загального явища відчуження в музиці.

Наукова новизна полягає у запропонованому автором новому підході до аналізу та осмислення парадигм творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століть. Йдеться про “втягування” композитором у власний текст чужих текстів на особливих умовах, що найкраще окреслюється поняттям музичного коментаря. *Методологія дослідження охоплює:* емпіричний метод як пізнання, що *реалізується в процесі особистого досвіду через порівняння як встановлення подібностей між проаналізованими музичними текстами, метод формалізації дає змогу охопити відображення змістовного знання у знаково-символічному вигляді.* Існування музичних ейдосів потребує коментарів, а черговий акт авторського “відчуження” свідчить про самозростання Логосів Музики.

Результати запропонованого дослідження можуть бути використані в програмах навчальних дисциплін: “музична психологія”, “музична філософія”, “світова музична література”, “історія української музики”, “історія української культури”, “культурологія”.

Ключові слова: коментар, відчуження, українська музика, Н. Нижанківський, Б. Лятошинський, С. Людкевич, М. Скорика.

Явище відчуження в музиці, яке намагалася осмислити Н. О. Горюхіна в останні роки [3], окрім есхатологічних мотивів, породжених перетворенням “культури в цивілізацію” (за О. Шпенглером), і як результат – трагічне відлучення людини від музики, має ще один вияв – відсторонення від тексту культури, коментування музики музикою. Дуже виразний у творчості В. Сильвестрова (що останні роки “пише музику про музику” [9, с. 280]), він спонукає озирнутися принаймні на найближче ХХ століття – на час, коли особливо загострилася Пам’ять Культури. І виявляється, що Лисенкові спогади-коментарі – від п’яти фортепіанних п’єс з лейпцігського автографа 1876–1878 років до коди кантати “Б’ють пороги”, де історія європейської музики стиснута до кількох сторінок Лисенкового коментаря [3] – мають безпосереднє продовження як у безпосередніх його спадкоємців (Нестора Нижанківського, Бориса Лятошинського), так і в постмодерністів (приміром, того ж В. Сильвестрова чи М. Скорика).

Цікаво, як змінювалася “механіка” коментування чужих текстів: від того ж Лисенка (чи Людкевича) – до їх послідовників. Якщо класики української музики творили свої “моностилі” на засадах лінгвістичної свідомості модернізму, що передбачала засадничу гетерогенність, інтертекстуальність, роботу за “чужими” стильовими моделями та не допускала відчуження-очуднення взорованого зразка, передбачала максимально точно його відтворення, розширення семантично-стильового обсягу привнесеними авторськими рисами. Тому то так виразно відчув Людкевич у музиці Лисенка “стильові маски” Шопена, Ліста, Гріга, Чайковського, вказуючи на інакшість цих стилізацій, крізь які завжди проступає “виразна лисенкова фізіономія”. З одного боку, тут вчувається відгомін середньовічної техніки *varietas*, яка передбачала максимально точно відтворення моделі (аж до утвердження безособовості автора і тривалого періоду анонімної творчості). А з іншого – це свідчить про особливу пластичність-гнучкість національної мистецької свідомості, що знайшла, як видається, своє покликання не у творенні епохальних історичних стилів, а в синтезуванні “чужого”, щоб робити його “своїм” (як українець-лемко Борзнянський “одідичив” італійскість вже у “третьому коліні” – за спостереженням того ж Людкевича).

Як приклад такого розширюючого-уточнюючого коментаря – вже згадувані “П’ять п’ес для фортепіано” з лейпцизького автографа М. Лисенка, де він “привласнює” для української музики стилі Дворжака, Шопена, Шумана, Чайковського, Шуберта, не тільки окреслюючи власні стильові обрії, але включаючи національну музику в актуальні тренди музичного романтизму, роблячи її зрозумілою в європейському контексті.

Наше наступне завдання – спробувати показати різні типи композиторського коментування в українській музиці, або, як казав Діонісій Ареопагіт – “ми не можемо ані зрозуміти, ані празнувати всіх таїнств, але зобов’язані як слід їх обговорити”.

Чому розглядаю явище коментаря в музиці Н. Нижанківського, М. Скорика, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського? Зізнаюся, що ювілейні імпульси стали визначальними (125 та 80 років від дня народження двох перших, 110 від дня народження останнього і 50 років після смерті Лятошинського). Виявилось, що композитори саморефлексували (за винятком Скорика) і не соромилися самокоментарів [8, с. 50]. Я спробував піти за їх слідами і переконатися у справедливості Пушкінської максими про корисність “слідування за думками мудрих людей” (“Капітанська донька”).

“Автобіографія” Н. Нижанківського 1926–1928 років не тільки увиразнила портрет композитора, але й пояснила рефлексуючу природу “Інтермеццо” і “Вальсу” для фортепіано. Як пише М. Бонфельд, “композиторська рефлексія – промінь вузько спрямований, сконцентрований на тих взірцях музичної думки, котрі близькі кожному митцеві особистісно, індивідуально” [2, с. 128]. Й. Брамс і Ф. Шопен – не просто узагальнені орієнтири для Нижанківського. А. Яцковська зауважила, що “коментар засобами музики буде ... завжди концепційним – таким, що опирається на вивчення й розуміння коментованого тексту і пропонує його інтерпретацію.

Об’єктом інтерпретації може бути практично будь-який, навіть дрібний компонент – мелодика, ритміка, зворот, мотив” [10, с. 166]. Н. Нижанківський не просто коментує стиль Й. Брамса та Ф. Шопена, інтерпретуючи “Інтермеццо” *b-moll* ор. 117 чи “Вальс” *cis-moll*, розвиваючи як власні інтонаційні зерна класиків: він “поєднує в акті інформаційного обміну дві культури, дві мовні норми, дві картини світу – сучасну добі автора та сучасну адресатові перевидання. Слова коментаря, оточуючи текст твору, продукують для нього середовище, яке пом’якшує його

контакт з іншою культурою та іншим часом” [1, с. 280]. Як на мене – ці п’єси Нижанківського стали відгомонам в українській музиці вершин європейського музичного інтелектуалізму в манері галицького салонного піанізму, “засліпленого блиском коментованої думки” [5].

Й. Брамс “Інтермеццо” b-moll op. 117, т. 1–4

Andante non troppo e con molto espressione

p dolce

col ♯ca.

Н. Нижанківський “Інтермеццо” d-moll, т. 1–2

Moderato

p

Інша ситуація, як на мене, у випадку “Траурної прелюдії” Б. Лятошинського. Тут майже точний збіг (інтонаційне, ритмічне, навіть бемольне тональне!) зерен коментованого і коментуючого тексту сприймається як коментар-договорювання шопенового тексту співмірним коментатором (зростання значеннєвих полів довкола таких загальнозначущих “тем-зірок” (М. Коцюбинська) потребує окремого дослідження).

Ф. Шопен “Прелюдія” c-moll op. 28 №20, т. 1–4

Largo

ff

Б. Лятошинський “Траурна прелюдія”, т. 1–3

Lento lugubre

p

Окремий випадок – самокоментування представлений у творчості А. Кос-Анатольського. Явище такого секумлоквіуму (самодіалогу-саморефлексії у свідомості митця) гарно осмислила харківська дослідниця Людмила Шаповалова: “сама дія винесена за рамки сюжету... власне рефлексивний образ є ... реакцією на дію, котра є розважанням над нею, її оцінкою, та не самою дією... Щабель психологічною інтроспекції настільки інтенсивний, що виникає ілюзія подій, що відбуваються «тут і зараз», «на наших очах». Логіка спогадів переводить лірико-психологічний тип оповіді в план драматичний. Тому то рефлексивний сюжет в музиці створює враження повноти життя тією ж мірою, що й драма, та з невеликою різницею: це – монодрама” [11, с. 86].

Як приклад – парафраз для арфи (чи фортепіано) А. Кос-Анатольського на тему власного солоспіву “Ой ти дівчино, з горіха зерня”. Франковий текст, що обумовив емоційно-образний “горизонт” солоспіву, в інструментальному парафразі вже не обмежує композитора у розвитку матеріалу суто музичними засобами – драматизацією-укрупненням образу, частими ладо-тональними відхиленнями, “психологізацією гармонії” (за Н. Горюхіною), збагаченням фактури викладу та ін. Складається враження, що композитор ніби вслуховується в низку варіацій на інтонацію солоспіву, виводячи його на рівень поетичної метафори, загально-романтичного архетипу “страждань молодого Вертера”.

Цікаве явище – творення Кос-Анатольським паралельних текстів (віршованого і музичного), які взаємокоментують один одного чи то в якості поетичного епіграфа, чи музичного розгортання цієї “словесної програми” в прелюдії ля-мінор для фортепіано.

Лежу собі у темнім гробі
І не турбуюся нічим.
Написано “Помер” – та й годі,
Всі земні справи закінчив.
Важкий лежить на мені камінь
Це знак, що я на правду вмер
Я здав останній свій екзамен
І легко є мені тепер.
Тут дисонансом сон глибокий
Вже не порушить крик життя.
Моє найвище щастя – спокій
І абсолютне забуття.
Та ось несеться гомін слави
У дім мій, де царює смерть.
Я пізнаю знайомі брава,
Знайомий Шумана концерт.

Звук чародійний фортепіано
У серце полум’ям проник.
Одна сльоза гаряча кане
З моїх очей, з моїх повік.
І на осяяну естраду,
Коли гримить від брава зал,
Невидимий поклонник з аду
Тобі кидаю цвіт, мій жаль.
Минуть роки, хтось в нагороду
Тобі на сцену кине цвіт.
Дванадцять б’є, то я з-за гробу
В тім цвіті шлю тобі привіт.
Я вмер, я ліг у темнім гробі,
Я вмер, не хочу жити знов.
Але не вмер мій жаль по тобі,
І вічно житиме любов.

Про підкреслену програмність цієї прелюдії свідчить, зокрема, думка Марії Крушельницької [якій присвячена ця прелюдія – *О. К.*] про майже точне збігання строф поетичного тексту і розділів форми цієї прелюдії, особлива значущість басового остінато, яке зображає дванадцять ударів годинника тощо [4, с. 82].

А якщо взяти до уваги, що в основу цієї прелюдії лягла музика Дж. Пуччіні (п’еса для струнних “Хризантеми”, що є антрактом і лейтмотивом в опері Дж. Пуччіні

“Манон Леско”), то маємо подвійний музично-поетичний коментар, здійснений А. Кос-Анатольським словом і музикою.

Прикладом “непрямого” (опосередкованого) коментаря є вальс “Зів’ялі троянди”, назву якого (чи саму лишень назву ?!) Кос-Анатольський запозичив з однойменного романсу Ф. Шуберта з вокального циклу “Прекрасна млинка”. Очевидно, поетична першооснова шубертівського солоспіву задала вектор фортепіанного коментаря Кос-Анатольського.

Квіти від милої, від дорогої
Нехай кладуть у гріб зі мною;
Як мертві ваші пелюстки,
Так сум мій пригадали ви.

Ще один приклад “непрямого” (опосередкованого) коментаря – “Мелодія” М. Скорика, яка виявляє симптоматичні алюзії до солоспіву С. Людкевича “Ой співаночки мої” (а ще більше – до оркестровки-коментаря цього солоспіву В. Кіктою). Оркестратор немов “розпарцельовує” наскрізну Людкевичеву мелодію на окремі фрази-зерна, які двократно повторюючись виявляють свою риторичну “книжну” природу, проникають у фактуру акомпанементу, набуваючи інструментального виміру. “Сцієнтизм” фігури “circulatio” підхопив М. Скорик, змінивши нисхідний людкевичевий хід до V ступеня у завешенні людкевичевого тематичного зерна на висхідне завоювання верхньої домінанти, що дало додатковий поштовх для інтонаційного розгортання “Мелодії” М. Скорика.

С. Людкевич “Ой співаночки мої”, т. 5–9

Animato *p* *f* Sostenuto *ten.*

Ой спі-ва-ноч-ки мо-ї, ой спі-ва-ноч-ки мо-ї, гей, де я вас по-лі-ю?

p *mf* *colla parte*

М. Скорик “Мелодія”, т. 1–4

Moderato *mp*

Життя таких музичних ейдосів вимагає коментарів. Зокрема словесних – коли філософія музики стає “повитухою при народженні істини” (за Сократом), а черговий акт авторського “вічуження” свідчить про самозростання Логосів Музики. І чим більше у словнику композитора таких “знаків-зірок”, тим більша уявленість його свідомості світом загальноартистичного дискурсу (Л. Майер), де “музична мова справляє своє свято”, тим ширший простір його коментарів, “тим краще” (як казав Левко Ревуцький у своїх лекціях студентам-композиторам Київської консерваторії) [7].

Список використаної літератури

1. Баршт К. О направлениях и пределах комментирования художественного текста. *Вопросы литературы*, 2009. № 5. С. 280.
2. Бонфельд М. Музыка как рефлексия. Конец эпохи: Бах. Моцарт. Чайковский. Стравинский. Искусство на рубежах веков: материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону: Гэфест, 1999. С. 128.
3. Горюхіна Н. О. Відчуження в музиці. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна. Вип. 3. 1998.
4. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби: Монографія. Львів: НТШ, 2007. С. 82.
5. Исупов К. Вненаходимость комментатора. *Вопросы литературы*. 2008. № 2. С. 6–19.
6. Козаренко О. Семантично-знакова багатомірність тексту кантати “Заповіт” С. Людкевича. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна. Вип. 16. С. 18–24.
7. Коломієць А. Пам’ятні записки. Розмови з учителем. Київ: НСКУ, 2015 р. 151 с.
8. Нестор Нижанківський. Автобіографія / 1926–28 рр. Цит. за: Ю. Булка. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць., 1997. С. 50.
9. Сильвестров В. Дождатся музики. Київ: Дух і літера, 2012. С. 280.
10. Яцковська А. О. Симфонії І. Стравинського: дис. кандидата мистецтвознавства. Київ, 2018. С. 166.
11. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. *Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков: Скорпион, 2007. С. 86.

Referens

1. Barsht K. Pro napravlennya ta pereklad komentuvannya khudozhnikh tekstiv. *Voprosy literatury*, 2009. № 5. S. 280.
2. Bonfel'd M. Muzyka yak refleksiyya. Konets epokhy: Bakh. Motsart. Chaykovs'kyu. Stravyns'kyu. Iskusstvo na rubezhakh: materialy mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi. Rostov-na-Donu: Hefest, 1999. S. 128.
3. Horyukhina N. O. Vidtvorennya v muzytsi. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. Kyiv: Muzychna Ukraina. Vyp. 3. 1998.

4. Dubrovnyy T. Fortepianna tvorchist' Anatoliya Kos-Anatol's'koho v proektakh stylyu zdobula: Monohrafiya. L'viv: NTSH, 2007. S. 82.
5. Isupov K. Vnenakhodymost' komentatora. Voprosy literatury. 2008. № 2. S. 6–19.
6. Kozarenko O. Semantychno-znakova informatsiya pro velyku kil'kist' kontaktiv "Zapovit" S. Lyudkevycha. Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Kyiv: Muzychna Ukraina. Vyp. 16. S. 18–24.
7. Kolomiyets' A. Pam'yatni zapysy. Rozmovy z uchytel'em. Kyiv: NSKU, 2015 r. 151 s.
8. Nestor Nyzhankivs'kyy. Avtobiohrafiya / 1926–28 rr. Tsyt. za: YU. Bulka. Nestor Nyzhankivs'kyy. Zhyttya i tvorchist'. L'viv-N'yu-York: Vydavnytstvo M. P. Kots'., 1997. S. 50.
9. Syl'vestrov V. Dozhdaytes' muzyky. Kyiv: Dukh i literatura, 2012. S. 280.
10. Yatskovs'ka A. O. Symfoniyi I. Stravins'koho: dys. kandydata mystetstvoznavstva. Kyiv, 2018. S. 166.
11. Shapovalova L. V. Refleksyvnyy khudozhnyk. Problemy refleksyi v muzykal'nom tvorchestve. Khar'kov: Skorpion, 2007. S. 86.

Стаття надійшла до редколегії 12 .09.2018.

Прийнята до друку 12.10 2018.

COMMENTARY AS A RESULT OF CULTURAL DIALOG AND THE ALIENATION (IN UKRAINIAN MUSIC OF THE 20-21TH CENTURIES

Oleksandr KOZARENKO

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Philosophy of Art,
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
phone: +380988851823, e-mail: filosophyart@gmail.com*

The phenomenon of alienation in music, which Nadiya Horiuhina was trying to comprehend lately, besides eschatological motives that were generated by the transformation of “culture into civilization” (by O. Spengler) has one more display – a commentary of music by music. It is very expressive in the works of V. Sylvestrov (who writes “music about music” lately), which makes us to look back at least on the nearest 20th century – the time when philosophers stated The Decline of the West. And it turned out that commentaries of Mykola Lysenko – beginning from his five piano pieces from Leipzig autograph of 1876-1878 up to the coda of his cantata “Biuť Porohy” (The Rapids Roar) in which the history of European music is compressed into several pages of Lysenko’s commentary – has their direct continuation in the works of his successors: Nestor Nyzhankivsky, Borys Liatoshynsky as well as such postmodernists as Valentyn Sylvestrov or Myroslav Skoryk.

Thus, “Autobiography” of N. Nyzhankivsky which was written during 1926-28 not only made the portrait of the composer more clear but also explained the reflexive nature of his piano works such as “Intermezzo” and “Waltz”. As M. Bonfeld suggested “is a composer’s reflection is a tiny ray, which is projected and concentrated on these musical samples that are close to every

artist personally and individually”. Brahms and Chopin are not simply generalized guides for Nyzhankivsky. A. Yatskovska turned her attention that “a commentary made by musical means will be ... conceptual – it will be such that relying on studying and understanding of the text commented and offers its interpretation... The object of interpretation can be practically any, even small component – melody, rhythm, phrase, motif”. N. Nyzhankivsky does not comment the style of Brahms or Chopin, he interprets “Intermezzo” b-moll op. 117 or “Waltz” cis-moll in his own way, developing the intonation seeds of classics as his own: “he connects two cultures in the process of information exchange, two linguistic norms, two pictures of the world – one which is modern for the era and the second – for an addressee of the reprint. The words of the commentary, surrounding the text of the work, create an environment for it, which makes its contact with other culture and other time more soft”. As for me, these pieces of Nyzhankivsky became the echo in Ukrainian music of the peaks of the European intellectualism in the manner of Galician salon piano art, “blinded by the brightness of a commented thought”.

The different situation, as for me, is in the case of “Trauma preliudiya” (“Elegy-Prelude”) and “Zapovit” (“My Testament”) by Borys Liatoshynsky. In these pieces the almost exact coincidence (intonation, rhythmic and even tonal!) of the seeds of the commented and commenting text is considered as a commentary-договорювання of someone else’s text by commensurate commentator. The increase of meaningful fields around “themes-stars” (M. Kotsiubynska) needs to be studied separately.

Keywords: comment, alienation, Ukrainian music, N. Nyzhankivsky, B. Lyatoshynsky, A. Kos-Anatolsky, M. Skoryk.

УДК 78.011.26.06.03.08:782

doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10421>

ПОП-КУЛЬТУРА ТА “КЛАСИКА”: ПОМІЖ “НИЗЬКИМ” МИСТЕЦТВОМ, “СИМУЛЯКРОМ” ТА КІТЧЕМ

Тарас ДУБРОВНИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музикознавства та хорового мистецтва
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
e-mail: tarasdubrovnyu@gmail.com*

Метою роботи є аналіз поп-культури крізь призму дискурсу поміж “низьким” мистецтвом, “симулякром” та кітчем. Зазначено, що у сучасній культурології постає нагальне питання осмислення цих явищ суспільно-мистецького життя. Водночас звернено увагу на те, що передумови цих культурних феноменів мають своє суспільно-культурне підґрунтя та часткове наукове осмислення щонайменше ще у ХІХ столітті. Звернуто увагу на специфіку стилю бідермаєр. Чимало уваги приділено питанню інтердисциплінарних взаємовпливів та жанрів у різних видах мистецтв епохи модернізму та постмодернізму; їх функціонування у тоталітарних режимах, зокрема радянської доби. Саме в цих умовах, вважаємо, формувалися засадничі принципи феномену кітчу.

Методологія. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний, культурологічний методи дослідження. Зазначений методологічний підхід дає змогу провести комплексний музично-культурологічний мистецький аналіз явища кітчу.

Наукова новизна. В результаті проведеного дослідження вдалося визначити і провести ґрунтовний аналіз різноманітних проявів явища кітчу у творчості сучасних українських та зарубіжних композиторів (В. Сильвестров, М. Скорик, Л. Дичко, Дж. Кейдж, К. Пендерецький та ін.).

Ключові слова: поп-культура, кітч, симулякр, гіперреальність, “занижений” стиль, тиражування.

В умовах глобалізації, позиція поділу явищ, подій, понять на категорії “добре” і “погане” є справою невдячною, і часто невиправданою. Це ми можемо спостерігати, зокрема, в українському політикумі останніх десятиліть, в історії, політекономії тощо.

Історично склалося так, що і в культурі, як частині соціуму, також відбувалися процеси, які в різні історичні періоди оцінювалися по-різному. Для прикладу, бідермаєровий стиль, який музичні критики ХІХ століття (зокрема, Г. Гойснер, В. Німан та ін.) оцінювали як тривіальне мистецтво, так званий “другорядний романтизм”, що, на відміну від позитивно забарвленого романтизму, мав більш

негативне забарвлення, сьогодні сприймається як стиль, завдяки якому зародилася культурна традиція домашнього музикування, з усім спектром супутніх явищ (як от, розвиток таких жанрів як романс, солоспів, загальної музичної освіченості суспільства та ін.). Зрештою, завдяки стилю бідермаєр та його своєрідному продовженню на початку ХХ століття – стилю віденської сецесії, який інтонаційно збігся з ментальним духом українського малярства, вжиткового мистецтва, музики, архітектури, образотворчого мистецтва, поклав початок стилю гуцульської сецесії, що для розвитку української культури наступних поколінь мало неабиякий вплив.

Наступний приклад – ранній модернізм та авангард у творчості українських мистців початку ХХ століття (творчість художників М. Бойчука, К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Екстер, драматурга Л. Курбаса, скульптора О. Архипенка, поета М. Семенка, композиторів В. Барвінського, Ф. Якименка та ін.) – був жорстко засуджений радянською тоталітарною системою, критика якої супроводжувалася не лише теоретичними доганами та заборонами їхньої творчості, але й фізичними розправами, адже буржуазний модернізм та авангард не відповідав філософії творчого методу соціалістичного реалізму, й, на думку апологетів соцреалізму, був відверто антигуманним. Через декілька десятиліть й сам соціалістичний реалізм зазнав критики, як штучне, наперед задане мистецтво, ерзац-культура, що була насправді далекою від реалізму, оскільки мала суто кон’юнктурний характер, й слугувала інструментом політично-тоталітарної системи для впливу на маси, а авангардні напрями були по-новому переосмислені й на новому естетичному та професійному рівні проявилися вже в другій половині ХХ століття, зокрема, у творчості композиторів “нової фольклорної хвилі”, що лягла в основу української версії постмодернізму. Подібна ситуація, також, і з критикою самого постмодернізму, який від початку свого філософського й наукового осмислення, мав як своїх симпатиків, так і противників. Тому, як зазначив Карл Дальгауз стосовно музичного мистецтва, “оцінювання музики як «доброї» так і «поганої» може бути змістовним і зобов’язуючим лише в історичних, етнічних та суспільних контекстах, до яких дана музика належить” [10, с. 86], хоча, як свідчить практика, важко визначити кордони контексту. Цей висновок можна застосувати не лише до музичного мистецтва, але й до мистецтва загалом.

Переходячи до основного об’єкта нашого дослідження – явища кітч, одразу хочемо зазначити, що незважаючи на неоднозначне й, у переважній більшості, негативне забарвлення цього терміна у науковій літературі¹, кітч заповнив майже весь медіа-простір, велику частину культурного та мистецького простору, асимілювавшись чи не з усіма сферами людської діяльності й побуту. Кітч, незважаючи на своє походження з середини ХІХ століття, у ХХ столітті став продуктом промислової революції, яка за висловом Клементя Грінберга [2], урбанізувала маси, і створила те, що сьогодні називають загальною обізнаністю.

Зазначимо, що у філософії постмодернізму культивується стирання граней поміж “високим” та “низьким” мистецтвом, де за “високе” сприймається

¹ Про це див. докладніше: “Філософський словник” (1986), “Філософський енциклопедичний словник” (2002), “Мала українська енциклопедія актуальної літератури”, словник “Естетика”, “Енциклопедія Кирила і Методія” (2001), “Słownik języka polskiego” (2008) і “Mala encyklopedia PWN” (2000), у французьких, англійських та німецьких довідкових наукових виданнях серій “Webster”, “Oxford”, “Collins” та ін.

переважно, класичне мистецтво, класична музика, а за “низьке” – популярна, яку часто ототожнюють із кітчем. Однак, принцип стирання граней поміж “високим” та “низьким” вказує на полісемантичність явища кітч. І справді, важко визначити межу, яка показує, що тут закінчується мистецтво, а тут починається кітч, зрештою, як і відсутні засоби та інструменти, якими можна зробити такий аналіз. Можемо ствердити, що традиційні аналізи музичних форм, гармонії та поліфонії тут безсилі. Однак, філософські та соціологічні категорії індустріального та постіндустріального простору, такі як наслідування, комерціалізація та секуляризація мистецтва, тиражування, мода та інші тут можуть стати в пригоді.

Що ж стосується самого поп-мистецтва, то до нього часто застосовують підходи й засоби, які сміливо можна вважати класичними ознаками кітч. Однак, кітч є явищем механічним і діє за певними формулами. Насамперед, у його основі лежить копія на першоджерело (та його тиражування, з подальшим збутом продукції), яке, як правило, має культурну та історичну цінність, а отже, стає об’єктом зацікавлення для кітч. А поп-мистецтво, це явище ХХ століття, а точніше, другої його половини, яке завдяки винайденню звукозапису, розвитку мас-медіа, глобалізаційних процесів, набуло неабиякого впливу в суспільстві й зайняло свою нішу в сучасній культурі отримавши назву поп-культура. Однак їй не притаманна категорія історичності, й апіорі поп-мистецтво не стільки намагалося стати “культурною цінністю”, скільки “виставковою”. Також, слід зазначити, що ініціювання принципу стирання граней поміж “високою” та “низькою” культурою виходило саме від представників “високого”, класичного мистецтва. Саме класичне мистецтво частково почало “грати” за консументарними правилами поп-культури, де мистецтво (й, зокрема, музичне) твориться вже не заради мистецтва, а підлаштовується під різні замовлення, гранти, фестивалі, де не останню роль відіграють суто меркантильні інтереси (такі от як, ціни на концерти, запис компакт-дисків, авторські гонорари тощо.). Як слушно наголошено в “Енциклопедії постмодернізму”, де наведено цитату з праці Дерекка Скота “Постмодернізм і музика”, “класична музика нині втягується в ринок, як і поп-жанри та джаз” [1, с. 272].

Отже, популярна культура, як явище, не копіює першоджерело, оскільки його просто в неї немає, а займається рекламою, саморекламою, тиражуванням, розповсюдженням власної продукції. І їй це легко вдається, адже не потребує від реципієнта жодного смислового чи інтелектуального навантаження та якогось розуміння, а сама забезпечує йому семантичний результат емоційного враження, вдаваних почуттів, зі значно ільшою безпосередністю, ніж це може зробити серйозна музика. І споживач з радістю купує цей продукт, оскільки без жодних інтелектуальних зусиль отримує бажаний емоційний результат. Ніби в доповнення цього, італійський семіотик Умберто Еко зазначив, що “мистецтво глузує з нас, заспокоїливо показуючи світ таким, яким би хотіли бачити його митці. А бульварний роман, нібито жартує, але показує нам світ таким, яким він є, або, принаймні, яким він може бути... Легше наслідувати бульварний роман, аніж твір справжнього мистецтва. Щоб стати Джокоңдою, треба докласти чимало зусиль, натомість наслідування Міледі відповідає нашому природному нахилі обирати шлях легшого опору” [3, с. 472–473]. Французький соціолог Жан Бодріар пояснив

це тим, що постіндустріальне суспільство – це “суспільство видовищ”, яке живе в “екстазі комунікацій” й основою якого є вдавання – “симуляція”. А копії, для яких не існує оригіналу, наслідування, чий реальний референт відсутній, він називає “симулякрами” [1, с. 88]. Таким способом, стирається грань поміж “високим” та “низьким”, “уявним” та “реальним”, “обманом” та “істиною”, й акцентовано увагу не на категоріях “справжній” та “вдаваний”, а на категоріях “почуття” та “емоції”. Отож, зважаючи на зазначене, можемо припустити, що популярне (“низьке”) мистецтво не є зразком кітчю в переважній більшості продукції й, зокрема, вторинної продукції, а є особливим феноменом постмодернізму, який активно використовує прийоми кітчю, і яке ми можемо окреслити/визначити терміном “симулякр”. За твердженням Ж. Бодріара, симулякри постмодерністського періоду передусім “прив’язані до засобів комунікації та інформації і в результаті дають симульовану *гіперреальність*, яка є більш реальною аніж сама реальність, і позбавлена будь-якого референта” [1, с. 385]. Саме в ситуації гіперреальності, на думку французького соціолога, “імітація або відтворення реальності набувають більшої легітимності, цінності й сили, аніж самі оригінали” [1, с. 93]. Прийомом ефекту “гіперреальності” часто послуговуються у своїх творах сучасні композитори. Цікавим з цього огляду є творчість Кшиштофа Пендерецького, зокрема, його духовна музика (“Страсті за Лукою”, “Заутреня” та ін.). Засоби, якими послуговується композитор для отримання максимального відчуття реальності, акцент на зовнішніх афектах свідчать про те, що композитор поставив собі за мету підпорядкування тексту музичного вербальному тексту². У результаті – реалістичність образів, створених звуковими засобами, ставить цей твір у площину так званої *гіперреальності*, про яку говорив Ж. Бодріар. Це й імітація звуків натовпу, і реалістична імітація ударів батога в сцені приниження, та інші сонористичні прийоми, які стали основними засобами музичної виразності. Такі прийоми ми бачимо й в інших творах композитора, зокрема, його “Трени пам’яті жертв Хіросіми” та ін. Доцільно зазначити, що така тенденція спостерігається у творчості більшості сучасних, як зарубіжних так і вітчизняних, композиторів.

А от приклад “заниженого стилю” “високого” мистецтва в українській культурі, де у виразових засобах індивідуального композиторського стилю поєднується фольклорне начало з духовним каноном, стирається грань поміж сакральними рисами та світськими жанрами можемо спостерігати, зокрема, у творчості сучасної української композиторки Лесі Дичко, в її духовних творах. Композиторка написала п’ять (!) Літургій на канонічні тексти Божественної Літургії Іоана Злотоустого. Це Літургія № 1 для однорідного хору (1989-1990), Літургія № 2 (1990), Урочиста літургія для мішаного хору (1999), Літургія для дитячого хору (2002) та Літургія (№ 1) для мішаного хору (2009). Дослідниця хорової музики Л. Дичко Оксана Письменна, аналізуючи духовні твори композиторки зазначила, що “велика кількість номерів із Першої та Другої Літургії ввійшли в Урочисту Літургію Іоана Злотоустого” [6, с. 149], що є, посуті, своєрідним “тиражуванням” одних і тих же прийомів упродовж двадцяти років. Причому авторка по-постмодерному не ставить перед собою завдання пошуку нових засобів виразності, а використовує створений

² Для порівняння може слугувати твір “Страсті за Матфеєм” Й. С. Баха, де вербальні тексти відіграють вторинну роль й підпорядковані музичному змісту.

нею комплекс умовно сонористичних прийомів у поєднанні з традиційними для українського багатоголосся засобами виразності, наприклад, такими, як “паралельні суміжнощабельні тризвуки, септакорди, ускладнені дисонантними суміжнощабельними співзвуччями (септакордами, нонакордами, кластерами)... фактурне дублювання (стале чи змінне) квартами, квінтами, октавами, а також дисонантами; нестала кількість голосів у побудовах, мелодико-лінійний принцип становлення хорової фактури – засоби, запозичені з народного співу” [6, с. 147]. Традиційним є і застосування висхідних мотивів та тональностей для відображення просвітлених духовних образів, та низхідних – що характеризують рух до земного, подекуди негативного, образу зла та несправедливості. Подібні прийоми і засоби ми бачимо також в ораторії “Індія-Лакшмі” (1989), кантаті “Червона калина” (1968), і в інших творах радянського періоду. Таке некритичне перенесення прийомів зі світських жанрів у жанри духовні, своєрідне “тиражування” одного хорового методу, і є прикладом так званого “заниженого” стилю письма, який можна трактувати як зразок кітч. Однак, як і у випадку з кітч-музикою Валентина Сильвестрова, де зужитість кітчевих інтонацій “полягає у свідомому залученні аксіологічних механізмів сприйняття реципієнтом тих або інших ознак музичної мови у якості параметрів “культури почуття” [4, с. 11] та набуває позитивного смислу.

Ще одним прикладом кітчевості в музиці є п’еса українського композитора Золтана Алмаші “Краплини”, яка існує у трьох версіях. Дві з них написані у 2003 році – як п’еса для фортепіано і як Третя частина секстету композитора “Продовжене життя”. Останню версію “Краплин” композитор створив у 2007 році як тріо: для фортепіано, кларнета та віолончелі. Варто зазначити, що “композиція п’еси являє собою тричі повторювану розімкнуту побудову” з шістнадцяти тактів [5, с. 98], яка складається з короткого чотиритактового мотиву-теми, що тричі повторюється. Лише за допомогою педалізації та контрастної динаміки створюється відчуття тричастинності (піано – форте – три піано). В секстеті, ця п’еса дещо видозмінюється. Замість трьох проведень теми – п’ять. Партію фортепіано поступово збагачують струнні та духові інструменти. Однак, вони не вносять якогось нового тематизму, а “дублюють, в основному, окремі звуки фортепіанної партії” [5, с. 99]. У тріо, партія фортепіано залишається без змін, проводячи на цей раз тему чотири рази, лише кларнет та віолончель трохи урізноманітнюють її, однак суттєвої зміни п’еса не зазнала. При прослуховуванні, п’еса вводить слухача в певний медитативний стан, концентруючи увагу на імітації падаючих краплин або сліз. Автор приковує слухача буквально до кожного звука, за рахунок повільного темпу та протяжності звуків (часто за допомогою педалізації). Семантика твору полягає у тому, що тут відбувається нав’язування образу, яке “симулює” невидиме хвилювання душі, однак цього достатньо, щоб створити відчуття іншої реальності та зазирнути в глибини душі власної. Що ж стосується індивідуального композиторського стилю, то тут, очевидно, композитор не є новатором, адже свого часу подібні сонористичні експерименти проводив Дж. Кейдж, а медитативні експерименти характерні для творчості Лямонта Янга, Стівена Райха, стилю мінімалізму в цілому, який вважається першим постмодерним стилем ще з середини ХХ століття. Однак, ця так звана “нова простота” про яку говорив

В. Сильвестров не є настільки простою як може видатися на перший погляд, адже для досягнення максимального медитативного ефекту, потребує як від виконавця так і від слухача максимальної уваги, сконцентрованості та самозаглиблення.

У сьогоднішніх умовах стає зрозумілим, чому саме “високе” мистецтво стирає грані з “низьким”, адже майже весь медіа-простір (TV, Інтернет, радіо) зайняла поп-культура. Тому, щоб “вижити” в сьогоднішніх умовах, класичне мистецтво змушене “грати” (хоча б частково) за правилами популярного мистецтва. Сучасний український композитор Ігор Щербаков загострює цю проблему ставлячи прямі питання про “потрібність академічної, високої, “класичної” музики суспільству сьогодні. Чи несе вона свою сакральну місію провідника безсмертних ідей в умовах, коли поп-мистецтво “ерзаців” і потреба “розважати” публіку витиснуло її зі звукового простору сучасності й свідомості великої маси людей?” [9, с. 4]. А Мирослав Скорик зазначає, що “реальна картина музично-концертного життя свідчить, що так звані “сучасні музиці” (класичній. – Т. Д.) другої половини ХХ – початку ХХІ ст. належить дуже мало місця. Це говорить про те, що “споживачі” не є задоволені такою музикою, вона їх не цікавить” [7, с. 17], через що, “висока” культура опустилася “дещо на нижчий рівень і загальна кількість людей в літературі, музиці, в інших видах мистецтва захоплюється субкультурою” [7, с. 19]. І не дивним сьогодні є залучення сучасних технічних засобів (таких як лазерне шоу, 3-D зображення) в постановці фольк-опери Євгена Станковича “Цвіт папороті”, чи запис компакт-диску з одним найвідомішим для широкого загалу твором Мирослава Скорика – “Мелодією”, де твір звучить багато разів у різних виконаннях. Або вдалий з погляду нового формату рекламної промоції, національний проект (що поєднав як соціальну, так і комерційну складову) “Три «С»”, який створений був для популяризації творів видатних українських композиторів-класиків сучасності – М. Скорика, В. Сильвестрова та Є. Станковича.

Підводячи підсумок, зазначимо декілька моментів:

Перше: кітч є невід’ємною частиною мистецтва, прийоми і методи якого мистці застосовують, як правило, свідомо, незалежно від того чи це є композитор серйозної музики, чи композитор хітів у поп-культурі, адже як слушно наголосив дослідник Б. Сюта, цитуючи Теодора Адорно, “кожен кітч виникає як мистецтво”, тому, на його думку не варто “ставити знак рівності між кітчем та дилетанством, графоманством” [8, с. 146];

Друге: кітч є одним із дієвих, і переважно позитивних інструментів доби постмодернізму, який після песимістичної констатації “смерті автора” та “кінця історії”, таки вийшов на збалансований рівень порозуміння й подолання прірви між автором та реципієнтом. Сучасні митці свідомо послуговуються кітчем при написанні своїх творів, наперед знаючи та розраховуючи на успіх та сприйняття у визначеному середовищі.

Третє: поп-культура з основним її дітищем – шоу-бізнесом, дійсно заповонила більшу частину інформаційного простору, через це серйозна музика, як це не прикро, може не мати широкого кола слухачів, але, як справедливо зазначив корифей української класичної музики Мирослав Скорик, “це і не дуже потрібно. В певному сенсі так звана серйозна література, музика, мистецтво є явищем

елітарним” [7, с. 19], тому, апріорі, не може бути розрахована на широку, непідготовану, аудиторію.

І останнє: поп-культура як “симулякр”, яка є феноменом ХХ століття, відображає затребуваність суспільства, його смаки і вподобання, не претендуючи, зрештою, на визнання її як мистецтва (в етимології словосполучення “шоу-бізнес” – промоутера поп-культури, відсутня мистецька складова), однак, і тут, часто зустрічаємо явища кітчю, як ознаку моди та популярності.

Список використаної літератури

1. Вінквіст Ч. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Вінквіст, В. Тейлор. Київ: Основи, 2003. 504 с.
2. Гринберг К. Авангард и китч. URL: <http://www.photographer.ru> 10
3. Еко У. Маятник Фуко / пер. з італійської Мар'яни Прокопович. Львів: Літопис, 2004. 650 с.
4. Жалейко Д. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.
5. Морозова Л. Явление “Новой простоты” в украинской музыке (на примере трех версий произведения Золтана Алмаши “Краплины”). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: зб. наукових статей*. Київ, 2007. Вип. 68. С. 95–99.
6. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. *Навчальні посібники та підручники*. Львів, 2010. Число 4. 204 с.
7. Скорик М. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. : зб. наукових статей*. Київ, 2007. Вип. 68. С. 17–19.
8. Сюта Б. Кіч із погляду організації художньої цілісності в музиці. *Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності*. Київ: Грамота, 2006. С. 123–146.
9. Щербаков І. Проблеми української музичної культури в контексті світової кризи академічної музики на зламі тисячоліть. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: зб. наукових статей*. Київ, 2007. Вип. 68. С. 4–6.
10. Dahlhaus C. *Muzyka dobra i zla* / Lachowska D. *Co to jest muzyka?*. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1992. S. 83–93.

References

1. Vinkvist, Ch. (2003). *Entsyklopediia postmodernizmu*. Kyiv: Osnovy.
2. Hrynberh, K. *Avanhard y kytch*. Retrieved from <http://www.photographer.ru> 10
3. Eko, U. (2004). *Maiatnyk Fuko*; per. z italiiskoi Mariany Prokopovych. Lviv: Litopys.
4. Zhaleiko, D. (2016). *Kitch ta yoho transformatsiia u tvorchosti Valentyna Sylvestrova*: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva: 17.00.03; Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv.

5. Morozova, L. (2007). Yavlenye “Novoi prostoty” v ukraynskoi muzyke (na prymerе trekh versyi proyzvedenyia Zoltana Almashy “Kraplyny”). *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chajkovskoho: Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna KhKh – pochatok KhKhI st.: zb. naukovykh statei*. Kyiv, Vyp. 68, 95–99.

6. Pysmenna, O. (2010). *Khorova muzyka Lesi Dychko*; Naukove tov-vo im. Shevchenka. *Navchalni posibnyky ta pidruchnyky*. Lviv, Chyslo 4.

7. Skoryk, M. (2007). Kompozytor i suchasnist: deiaki problemy vzaiemodii. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho: Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna XX – pochatok XXI st.: zb. naukovykh statei*. Kyiv, Vyp. 68, 17–19.

8. Siuta, B. (2006). Kich iz pohliadu orhanizatsii khudozhnoi tsilisnosti v muzytsi. *Muzychna tvorchist 1970–1990-kh rokiv: parametry khudozhnoi tsilisnostv*. Kyiv: Hramota, 123–146.

9. Shcherbakov, I. (2007). Problemy ukrainskoi muzychnoi kultury v konteksti svitovoi kryzy akademichnoi muzyky na zlami tysyacholit. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho: Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna XX – pochatok XXI st.: zb. naukovykh statei*. Kyiv, Vyp. 68, 4–6.

10. Dahlhaus, C. (1992). *Muzyka dobra i zla. Co to jest muzyka?* / Pr. D. Lachowska. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 83–93.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2018.

Прийнята до друку 10.10.2018.

POP-CULTURE AND “CLASSICS”: BETWEEN “LOW” ART, “SIMULACRUM” AND KITSCH

Taras DUBROVNYI

*Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
19, Valova Str., L'viv, Ukraine, 79008
phone: +380973711690, e-mail: tarasdubrovnyy@gmail.com*

Given article is devoted to the problem of identifying new creative processes in Ukraine, namely the phenomena of pop art and modern classical music, which are in economy conditions as goods between the author as the seller and the recipient, who chooses what he will consume. However, the conditions of existence of the “high” culture of the last decades were not as easy, as it requires from listener not only education and readiness, but also intellectual efforts for understanding modern “high” art. The conditions of existence of both cultures remain unequal, since nowadays nearly all the media space is filled by pop culture, which is designed for a wide audience. At a time when not only in culture, but also in economics, politics, science, and almost in all spheres of human activities, the form prevail the content, society often acts as a consumer not claiming the intellectual component of information, as it requires emotions, impressions, pleasure and show. Representatives of “high” art often have to “sink” to a lower level, partially

“play” according to the rules of “low” art, which led to erasure of boundaries between them. All of this, to a certain extent, explains the modern postmodern situation focused on the above categories, and the psychology of perception of which is infantilism, irony, hedonistic perception of the modern existential world, and hyperreality is its tool.

Keywords: pop-culture, kitsch, simulacrum, hyperreality, understated style, replication.

УДК78.031.4:398](477.75=512.19:477=161.2):911.3]"11/19"
orcid.org/0000-0001-6089-6839; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10422>

УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРИМУ

Тетяна МЛАДЕНОВА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
тел.: +380682672860, e-mail: mtv_leopolis@ukr.net*

Мета роботи полягає у висвітленні подій культурно-історичного процесу, які презентують толерантність та плідність діалогічного співіснування між Україною та Кримом. Культура півострова презентована як багатоелементна, її синкретичність зосереджена у фольклорі кримських татар як автохтонного етносу півострова. Акцентовано наявність кримських мотивів в українському народному епосі, а також ознаки тюрко-українських фольклорних зв'язків. З огляду на регіонально-географічні контакти періоду модернізації кримської культури (кінець XIX – початок XX століть) розглянуто приклади творчої взаємодії між українськими та кримськими культурними діячами. Саме в ці часи кримський музичний фольклор став предметом зацікавлень української етномузикології як нової науково-дослідницької галузі та потрапив у сферу інтересів таких українських митців-музикантів, як: Микола Лисенко, Климент Квітка, Аркадій Кончевський та ін. У статті використано спеціальні методи дослідження, які відповідають культурологічному аналізу: історично-ретроспективний; діахронічний метод – для вивчення історичних чинників культурної взаємодії; а також формально-логічні методи: аналіз і синтез, абстрагування та ідеалізація. Осмислюючи питання національної та регіональної ідентифікації Криму, проблему вибору майбутнього, необхідним є звернення до прикладів та уроків минулого в музично-історичному процесі.

Результати дослідження можуть бути використані в програмах навчальних дисциплін, що передбачають вивчення особливостей розвитку музичної культури кримського регіону у діалогічному співіснуванні з Україною, а саме: “історія української музики”, “етномузикологія”, “культурологія”.

Ключові слова: музична культура Криму, культурні контакти, діалог культур, фольклорні зв'язки, українська етномузикологія.

Актуальність теми дослідження. Реконструкція українсько-кримських культурних контактів на прикладі музичної творчості порушує дуже актуальну на сьогодні проблему повернення Криму в український культурний контекст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Плідність традицій творчого використання кримських мотивів в українському фольклорі акцентував В. Гумєнюк [8]; О. Чернишева [21] розкрила генетичний аспект контактного діалогу,

аналізуючи літературні та музичні тексти пісенного фольклору українців і кримських татар; окремі сторінки творчих контактів між українськими та кримськими музикантами розглянуто в роботі С. Ізідінової [11].

Мета статті. Презентована стаття має за мету відтворити картину культурної взаємодії, послідовно й об'ємно висвітлити особливості та динаміку розвитку українсько-кримських культурних контактів у музично-історичному процесі.

Виклад основного матеріалу. Крим, який розташований на перетині торгових шляхів, що об'єднують Причорномор'я зі Середземномор'ям завжди опинявся у сфері етноміграційних процесів. Крим завойовували, заселяли різні племена, які згодом – змішувалися, асимілювалися. В результаті цього процесу сформувався етнос, що складається зі скифо-греко-гунно-гото-хазаро-булгаро-кипчацьких елементів [11]. Така багатоелементність не могла не позначитися на особливостях генетично комплементарної музичної культури півострова. Її репрезентантами безсумнівно є омусульманені нащадки християнських колоністів (греків, італійців, готів), а саме – кримські татари як автохтонний народ Криму.

Багатовікові економічні, політичні контакти між Україною та Кримом, тобто географічно найбільш близькими територіями, підтверджують наявність довготривалого культурного співіснування.

Культурний зв'язок Херсонеса і Києва згадано ще в перших рукописах – пам'ятках давньоруської літератури. “Повість минулих літ” (початок XII століття), яка описує історію хрещення князя Володимира, засвідчує, що саме через Крим візантійське християнство проклало міст між минулим та майбутнім України-Русі. Вже у XV–XVI століттях унікальним прикладом дифузії, яка доводить доцільність подолання автономії контактного та генетичного аспектів фольклорних зв'язків, був феномен українського козацтва, розвиток якого від початку його зародження супроводжувався постійними контактами з кримськими татарами [21]. У процесі розгляду татарсько-козацької акультурації періоду правління Іслам-Герая III (1644–1654 роки) російський історик В. Возгрін відзначив спільні особливості між українцями-козаками та татарами. Вказуючи на об'єкти як матеріальної, так і духовної культур, він писав: “... релігійні відмінності рідко ставали нездоланною стіною у взаємному зближенні двох сусідніх народів ... якщо раніше обопільне переселення мало характер поодиноких випадків, то тепер маси козаків назавжди залишалися в мусульманському світі, який їх приймав” [5, с. 220]. Це пояснює наявність у музичному інструментарії запорізьких козаків східних за походженням музичних інструментів (литавр, труб, саза, кобиза), а також низки особливостей, які свідчать про спорідненість дум (“козацьких псалм”) з музичним епосом народів Сходу. Спільність сюжетних мотивів, ідентичність мелодичних зворотів, ладові паралелі, притаманні як для українських, так і кримськотатарських народних пісень (і першою чергою для музики Сходу загалом) метроритмічна система, що формується за допомогою додавання тривалостей (3+2/8; 4+3/8) – усе це свідчить про наявність генетичного аспекту фольклорних зв'язків у пісенній творчості кримських татар та українців [21].

В українському фольклорі можна натрапити на сюжети, які пов'язані з Кримом. Наприклад, у думах “Про невільників”, “Втеча з турецької неволі”, “Козак Голота”, “Маруся Богуславка”, “Самійло Кішка” драматичні події турецької неволі

розгортаються на тлі безмежжя Чорного моря. В думі “Буря на Чорному морі” лаконічні пейзажні штрихи поетизують почуття тривоги та неспокою:

*Ой на чорному морі,
На білому камені,
Ой там сидить ясен сокіл-білозірець,
Низенько голову склонив,
Та жалібно квилить-промовляє
Та на святее небо,
На Чорнеє море
Истільна поглядає.
Що на святому небі,
На Чорному морі не гаразд починає:
На святому небі усі зірки потьмарило,
Половина місяця у тьму уступило;
На Чорному морі не гаразд починає:
Ізо дна моря сильно хвиля вставає,
Судна козацькі-молодецькі на три часті розбиває... [17, с. 131–132]*

Кримські мотиви наявні і в жанрово близьких до дум історичних піснях (“За річкою вогні горять”, “Пісня про взяття Азова”, “Зажурилась Україна” та інші). Як відзначив В. Гуменюк, і в народних піснях, і в літописах, висвітлено не лише драматичні події, але й співпрацю українців і кримських татар: “Сам факт існування в українському фольклорі великого масиву чумацьких пісень¹ свідчить про те, що не лише набіги та битви (це не раз були битви проти третіх сил²), а й економічна взаємодія характеризує складний та суперечливий плин історичних процесів” [8, с. 7].

Зокрема, М. Якубович зауважив, що поняття “Крим” у літературних джерелах XIV–XV століть поширювалося за назвою однойменного міста (нині Старий Крим) не лише на відповідний півострів, але й на територію, яка охоплює землі сучасної Південної України [22, с. 13]. До 1917 року Таврійська губернія охоплювала в себе не тільки півострів, а й три великі повіти прилеглої України, заселених майже винятково українцями. Український історик-сходознавець Я. Дашкевич зазначив: “В період існування Новоросійського генерал-губернаторства Крим опинився в “українському оточенні”: до складу генерал-губернаторства увійшли, крім Таврійської, також Херсонська і Катеринославська губернії, свого часу (по 1842 рік) також Кубань – область Чорноморського війська” [9, с. 395]. Саме через ці території відбувалося “паломництво” в Крим представників мистецького світу Росії, України та суміжних з ними територій.

Історія показує, що протягом багатьох століть на кримській землі мирно співіснували ханська соборна мечеть, православний скит і церква, караїмська кенаса і кримчацька синагога та мідраш, григоріанська вірменська церква. Завдяки цьому

¹ Серед чумацьких пісень, тематика яких пов’язана з півостровом, варто згадати: “Жовте листя падає додолу, а чумаки вертаються з Криму додому...”, “І раненько з Криму йду, гей, і всіх чумаків веду...”, “Ой ревнули воли в мальованім ярмі, з Криму їдучи...”.

² Йдеться про козацько-тюркські союзи між Україною та Кримом (XVII століття) у боротьбі проти Польщі та Московії, а також про походи запорожців у союзі з Кримом проти турків (1628–1629 роки).

у кримців є багато спільного в походженні, фольклорі, заняттях, побуті, обрядах, традиціях і, як наслідок, єдина музична культура [12], найвищий розквіт якої припадає на часи Кримського середньовіччя [1]. За часів правління Крим-Герая (1717–1769 роки) Бахчисарайський палац став обителлю муз та науки.

Російська анексія 1784 року повністю змінює культурний вектор. Ханський Бахчисарай “поступається” місцем новій столиці Таврійської губернії – Сімферополю. Крім Сімферополя, осередками творчого життя стають курортні міста: Ялта і Феодосія. Починається наступний, довготривалий і дуже неоднозначний період в історико-культурній хронології півострова. Складність розкриття його проблематики полягає у визначенні характеру нової, штучно-трансформованої діалогічності. Ю. Лотман зазначав: “Уся післяпетровська культура, від перейменування Росії в “Російські Європи” в “Історії про російського матроса Василя Коріотського” до категоричного утвердження в “Наказі” Катерини II: “Росія є держава європейська”, була пронизана ототожненням понять “просвітництво” і “європеїзм”. Європейську культуру сприймали як еталон культури взагалі, а відхилення від цього еталону сприймали як відхилення від Розуму” (перекл. – Т. М.) [15]. Отже, європеїзований мистецький світ Росії у контексті регіонально-географічних контактів з Кримом у новому часовому вимірі виконував роль Заходу. Кримський орієнт як “схід у мініатюрі” (А. Міцкевич) значно розширює семіосферу орієнтально обізнаних композиторів – пілігримів, таких як: М. Римський-Корсаков, О. Бородин, М. Мусоргський та ін. [16]. І та модель, що була привнесена на півострів за часів царської Росії мала б стати імпульсом задля європеїзації музичного фольклору Криму. Але, на жаль, доля склалася так, що модернізація кримської музичної культури, яка мала б сприяти створенню національної творчої школи на кшталт іспанської, угорської (і т. ін.), так і не здійснилася. Причин тому багато. Як писав Володимир Сергійчук про події, які відбувалися в Кримі ще в середині XIX століття: “Ставлення російської адміністрації до духовних цінностей місцевого населення перевищувало найбільше дикунство. ... від татарського населення було відібрано і спалено всі старовинні рукописи, записи і рукописні книги. Обмеження, переслідування і нищення татарських шкіл, освітніх і культурних товариств та інституцій – це окрема сторінка історії російської адміністрації в Кримі, повна нечуваного варварства” [19, с. 73].

Наприкінці XIX – на початку XX століть Крим все ще рефлексивно залишався відкритим до діалогу. Про це свідчать як окремі документальні спогади, так і науково-музичний спадок, що залишився з тих часів. Безліч яскравих подій у культурному житті кримського півострова в цей період пов’язано з ім’ям кримського вірменського композитора – Олександра Спендіарова (1871–1928 роки), у творчості якого чільне місце посіли обробки українських народних пісень. За спогадами сестри композитора Марії українські пісні О. Спендіаров з зацікавленням слухав і нотував, коли виїжджав із Сімферополя на літні канікули в село Каховка (там композитор народився). Ще один факт, який навела Марія Спендіарова – постановка опери С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”³ учнями першої гімназії в роки навчання там Олександра. Опера на той час була

³ 1935 року на Ялтинській кіностудії за мотивами опери було знято фільм “Запорожцями Дунай артинда” (“Запорожець за Дунаєм”). У виконанні відомої кримськотатарської співачки Сабріє Ереджепової (1912–1977 роки) за кадром прозвучали кримськотатарські народні пісні “Пенжеренен к’ер геллер” (“За вікном падає сніг”) і “Меджбур олдім” (“Став я бранцем прекрасної троянди”) [10].

дуже популярна в Сімферополі після гастролей українського театру корифеїв. Українське драматичне мистецтво, яке було репрезентовано на кримських сценах, знайшло свого вдячного глядача. Відомо, що у Таврійській губернії творчий колектив М. Старицького кілька сезонів виступав із шаленим успіхом. Про високий рівень майстерності українських акторів трупи М. Старицького у Криму писала навіть російсько-татарська газета “Переводчик-Терджиман”⁴. Отже, про особливості “малоросійських п’єс” були сповіщені й численні тюркомовні читачі цього видання [6].

Талант О. Спендіарова, ще в роки навчання в сімферопольській гімназії, помітив відомий художник-мариніст І. Айвазовський. З часом вони стають не тільки друзями, але й родичами (О. Спендіаров одружився з племінницею І Айвазовського). Предки кримського художника були з галицьких вірмен, що переселилися в Галичину з турецької Вірменії у XVIII столітті. Відомо, що його родичі мали великі маєтки у Львові. Батько І. Айвазовського – Костянтин (Геворг) після переселення до Феодосії, писав прізвище на польський манер – Гайвазовський (полонізована форма вірменського прізвища Айвазян).

Автор твору “Повість о художнике Айвазовском” Лев Вагнер, спираючись на сімейні спогади Айвазовських, художньо відтворив картину музичного бекграунду Феодосії часів дитинства Ованеса (Івана), в якій слідом за піснями, що лунали з турецьких галер, звучав ліричний спів бандуристів, які прибули в Крим з чумаками [4].

Символічно, що помешкання О. Спендіарова (будинок-палаццо у грецькому стилі в Ялті) та І. Айвазовського в Феодосії (художня майстерня) стають у той період культурними осередками, концертними та театральними камерними сценами. В художній майстерні І. Айвазовського гостювали митці різних національностей та культур: польський композитор та скрипаль-віртуоз Генрік Венявський, актори Маріїнського та Александрійського театрів Санкт-Петербурга Медея та Микола Фігнери, вірменський скрипаль Ованес Налбандян та багато інших. На сімейні свята зі самого ранку біля будинку І. Айвазовського збиралися та співали під супровід кримськотатарських народних інструментів⁵ (чал – ансамблю) кримські народні музиканти. Затримуючись до глибокої ночі, І. Айвазовський грав на скрипці почуті мелодії, О. Спендіаров акомпанував йому на роялі [2].

У музеї І. Айвазовського також експонується автограф засновника української музичної класики – Миколи Лисенка, який відвідував Крим у 1886 році [7]. На жаль, не збереглося детальних документальних свідчень про перебування М. Лисенка в Криму, але відомо, що композитор цікавився особливостями музичного інструментарію кримських татар. У своєму дослідженні “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм” український класик писав: “Я чув від осіб, добре обізнаних з побутом кримських татар, що народний їхній інструмент, бзура, ... схожий з нашою кобзою” [14, с. 13]. Проблема етногенезу кримської народної музики через спілкування з видатним кримськотатарським музикантом-фольклористом, композитором Асаном

⁴ “Переводчик-Терджиман” – перша в історії кримськотатарська газета (виходила у Бахчисарі з 1883 по 1918 роки). Засновником і видавцем газети був видатний кримськотатарський просвітител Ісмаїл Гаспринський (1851–1914 роки).

⁵ Камерний ансамбль, у складі якого: даре (бубон), сантир (цимбали), кеманче (скрипка), к’авал (кларнет).

Рефатовим⁶ [11] цікавився засновник української етномузикології – Климент Квітка. Зазначивши тривалі, довговікові впливи на український фольклор музичних традицій східних народів (“особливо турків і татар” [13, с. 75]), Філарет Колесса окреслив такі міжкультурні семіотичні паралелі як “... своєрідні гами, забарвлені хроматизмом, збільшені і зменшені інтервали, характерні звороти і каденції, неясне почуття тоніки, любовання в мелізмах” [13, с. 71].



І. Айвазовській зі скрипкою (тримає як кримськотатарську скрипку – кеманчу); автопортрет

Значна роль у вивченні, популяризації кримського фольклору належить професійному музиканту – етнографу Аркадію Карловичу Кончевському⁷. Характер його дослідницької діяльності в Криму подібний до пошукового занурення Вашингтона Ірвінга в історико-культурну спадщину Іспанії! Автор збірок “Пісні Криму” (1923), “Наспів Сходу” (1925), “Казки, легенди і перекази Криму” (1930), А. Кончевський у своїх кримських спогадах писав: “...спершу багато моїх нових

⁶ Асан Рефатов (1902–1938 роки) – автор першої кримськотатарської опери “Чора Батир”, а також багатьох інструментальних творів, музики до театральних вистав. У результаті вигаданого обвинувачення в буржуазному націоналізмі 27 квітня 1937 року Асан Рефатов був репресований органами НКВС, після чого безслідно зник. Майже всі твори композитора були конфісковані та знищені.

⁷ Аркадій Карлович Кончевський (1882–1969 роки) народився у м. Чернігові. 1911 року, після закінчення Московської консерваторії, переїхав у Крим. Він останні роки життя працював в музичному училищі у м. Вінниці.

друзів – кримських татар мене не розуміли і цуралися ... з великими труднощами і наполегливістю вдалося домогтися їхньої довіри: поступово засвоїв багато татарських слів, виразів, навчився грати на національних музичних інструментах, ... після чого мусульмани – кримські татари почали довіряти мені – поляку-католику ...” (переклад. – Т. М.) [11, с. 11].

Про те, з яким хвилюванням ставився музикант до майбутньої долі кримського музичного фольклору, передають слова з його статті – “Музика кримських татар”, виданої в 1920-х роках: “Народних співаків Криму, зберігачів та носіїв старої пісні, народних музикантів залишилось украй мало. Всього кілька осіб. Помруть вони й заберуть із собою назавжди й залишки матеріалів із народної творчості, які служили б цінним внеском до загальносвітової культури” (переклад. – Т. М.) [3].



А. Кончевський записує татарську пісню, що виконується на к'авалі, за допомогою фонографа (в кримському селі Улу-Узень, неподалік від Алушти)

А. Кончевський записує татарську пісню, що виконується на к'авалі, за допомогою фонографа (в кримському селі Улу-Узень, неподалік від Алушти)

Уже на схилі свого життя, А. Кончевський згадував: “...Крим моя друга батьківщина, без цього прекрасного куточка землі й дивовижних кримських татар я не уявляю прожити життя ... Крим і татари – це мої вічні супутники життя ... Чи вірите, уві сні я часто бачу моїх старих добрих друзів-татар, стежки й дороги, по яких багато ходив, чую виразно й ясно неповторні кримські мелодії...” (переклад. – Т. М.) [11, с. 13]. Перша збірка народних пісень Криму в упорядкуванні А. Кончевського була видана 1923 року у Москві. У 1925 році А. Кончевський опублікував збірку “Напевы Востока”. Етнографічно-пошукову роботу А. Кончевського доповнюють: нотні записи Н. Боровко⁸, які були надруковані у Стокгольмі; збірка “Песни крымских турок” відомого сходознавця українського походження О. Олесницького⁹ [11].

⁸ Микола Африканович Боровко (1863–1913 роки) – нащадок дворян Катеринославської губернії (нині – місто Дніпро) народився у місті Заславль Волинської губернії. З 1902 року працював директором Ялтинської міської громадської бібліотеки; член Кримського товариства натуралістів і любителів природи; також був відомий як есперантист.

⁹ Олексій Якимович Олесницький (1888–1943 роки) – син письменника, сходознавця, доктора богослов'я і археології, професора Київської духовної академії Якіма Олексійовича Олесницького (1842–1907 роки).

Неможливо оминати внесок, який зробив задля модернізації української освіти та науки відомий учений, кримський татарин за походженням – Агатангел Кримський¹⁰ (1871–1942 роки), чия науково-просвітницька діяльність сприймається як зустрічний крок з Криму до України. Завдяки перекладам А. Кримського український читач уперше познайомився з поезіями Гафіза, Омара Хайяма, Рудакі, Сааді, з текстами “Корану” та “1001 ночі”. Сходознавець, історик, мовознавець (вільно володів понад 30 мовами), літературознавець, фольклорист, етнограф, письменник, перекладач, А. Кримський присвятив усе своє життя українській науці та культурі, був одним із організаторів Української академії наук¹¹.

Висновки. Професійна зацікавленість українських митців кримським фольклором пояснюється їхньою усвідомленістю того, що з огляду на історичні реалії, географічно близькі південь України та Крим належать до єдиного й неподільного культурного поля, у якому тісно переплетена історія українського та кримськотатарського етносів.

Список використаної літератури

1. Абдульваап Н. Предисловие. *Крымскотатарская инструментальная музыка Ханского периода* / Редактор-составитель Дж. Кариков. Симферополь: Доля, 2007. С. 5-10.
2. Барсамов Н. Айвазовский в Крыму. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1030480/Barsamov-_Ayvazovskiy_v_Krymu.html (дата обращения 20.02.2019 г.).
3. Бекірова Г. Асан Рефатов. URL: <https://ua.krymr.com/a/27426360.html> (дата звернення 20.02.2019.).
4. Вагнер Л. Повесть о художнике Айвазовском. URL: <https://www.litmir.me/bg/?b=112526&p=3/> (дата обращения 13.09.2017.).
5. Возгрин В. Исторические судьбы крымских татар. Москва: Мысль, 1992. 448 с.
6. Ганкевич В., Шендрікова С. Театральна трупа М. Старицького у Криму. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74200/57-Gankevich.pdf/> (дата звернення 13.09.2017.).
7. Гозенпуд А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. Москва: Музгиз, 1954. 153 с.
8. Гуменюк В. Кримські мотиви в новій українській літературі (XIX ст.). Симферополь: Таврія, 2006. 320 с.
9. Дашкевич Я. Україна і Схід. Львів: 2016. 957 с.
10. Демидова С. Вечер памяти заслуженной артистки Крыма и Узбекистана Сабрие Эреджеповой. URL: <https://mytashkent.uz/2013/02/20/vecher-pamyati-zasluzhennoj-artistki-kryma-i-uzbekistana-sabrie-eredzhepovoj/> (дата обращения 23.10.2018.).

¹⁰ Відомо, що кримськотатарські предки А. Кримського жили в Бахчисараї до XVII століття. Прадід ученого (мулла) був родичем кримського хана. А. Кримський помер у Казахстані (1942 року), куди був засланий радянською владою за звинуваченням у буржуазному націоналізмі.

¹¹ Заснована указом гетьмана П. Скоропадського 14 листопада 1918 року.

11. Изидинова С. О национальной музыке крымских татар. Севастополь: Изд-во СО “ЭКОСИ-Гидрофизика”, 1995. 45 с.
12. Ёырлар. Песни. URL: <http://karai.crimea.ua/390-jjyrlar.-pesni.html/> (дата обращения 19.05.2018.).
13. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 591 с.
14. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм. К.: Мистецтво, 1955. 87 с.
15. Лотман Ю. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова. Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 5–22.
16. Младенова Т. Семантика востока в симфонических картинах Н. А. Римского-Корсакова. *Культура народов Причерноморья*. 2011. № 217. С. 136–139.
17. Нудьга Г. Народний поетичний епос України // Думи / Упоряд. текстів, вступ. стаття, приміт. та коментарі Г. А. Нудьги. Київ: Радянський письменник, 1969. 356 с.
18. Олесницький А. Песни крымских турок. Текст, перевод и музыка. Под ред. Вл. Годлевского. М.: Типография Н. В. Гатуцка, 1910. 150 с.
19. Сергійчук В. Український Крим. Вишгород: ПП Сергійчук М. І., 2016. 362 с.
20. Спендиарова М. Спендиаров. URL: <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1001363/> (дата обращения 13.09.2017 р.).
21. Чернышева Е. Тюрко-украинские фольклорные связи в песенном творчестве. Симферополь: 2009. 91 с.
22. Якубович М. Філософська думка Кримського ханства. Київ, 2016. 448 с.

References

1. Abdulvaap, N. (2007). *Crimean Tatar instrumental music of Khanate period. Preface*. Simferopol, Ukraine: Dolia.
2. Barsamov, N. *Aivazovskiy in Crimea*. Retrieved from https://www.e-reading.club/bookreader.php/1030480/Barsamov_-_Ayvazovskiy_v_Krymu.html
3. Bekirova, H. *Asan Refatov*. Retrieved from: <https://ua.krymr.com/a/27426360.html>
4. Vagner, L. *A tale about artist Aivazovskiy*. Retrieved September 13, 2017, from <https://www.litmir.me/br/?b=112526&p=3/>
5. Vozgrin, V. (1992). *Historical personalities of Crimean Tatars*. Moscow: Mysl.
6. Gankevych, V., Shendrikova S. *Drama group named after M. Starytskyi in Crimea*. Retrieved September 13, 2017, from <http://dSPACE.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74200/57-Gankevich.pdf>
7. Gozenpud, A. (1954). *N.V. Lysenko and Russian music literature*. Moscow, Russia: Muzgiz.
8. Humeniuk, V. (2006). *Crimean melodies in the new Ukrainian literature (19th century)*. Simferopol: Tavriia.
9. Dashkevych, Ya. (2016). *Ukraine and the East*. Lviv. Ukraine.
10. Demidova, S. *Meeting of commemoration of the Honored Artist of Crimea and Uzbekistan Sabriie Eredzhepova*. Retrieved from: <https://mytashkent.uz/2013/02/20/vecher-pamyati-zasluzhennoj-artistki-kryma-i-uzbekistana-sabrie-eredzhepovoj/>

11. Izidinova, S.R. (1995). *About national music of Crimean Tatars*. Simferopol, Ukraine: "EKOSI – Gidrofizik".
12. Yyrlar. Songs. Retrieved May 19, 2018, from <http://karai.crimea.ua/390-jjyrlar-pesni.html/>
13. Kolessa, F. (1969). *Melodies of Ukrainian folk songs*. Kyiv: Naukova dumka.
14. Lysenko, M. V. (1955). *Characteristics of music peculiarities of Ukrainian dumas and songs, performed by the kobza player O. Veresai*. Kyiv: Mystetstvo.
15. Lotman, Yu. (1985). Problem of East and West in creative works of late Liermontov. L.: Nauka, 5-22.
16. Mladenova, T. (2011). *Semantics of the East in symphonic pictures of N.A. Rymtskyi-Korsakov*. Culture of the nations of Black Sea area, no. 217.
17. Nudha, H. (1969). *Folk poetic works of Ukraine. Dumas*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk.
18. Olesnitskii, A. (1910). *Songs of Crimean Turks. Text, translation and music*. Moscow: Tipografia.
19. Serhiichuk, V. (2016). *Ukrainian Crimea*. Vyshhorod: Single Proprietor Serhiichuk M.I.
20. Spendiarova, M. *Spendiarov*. Retrieved September 13, 2017, from <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1001363/>
21. Chernysheva, E. (2009). *Turk-Ukrainian folklore relations in songs*. Simferopol.
22. Yakubovych, M. (2016). *Philosophic thinking of the Crimean Khanate*. Kyiv.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2018.

Прийнята до друку 23.10.2018

UKRAINIAN CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE MUSIC CULTURE OF CRIMEA

Tetyana MLADENOVA

*Ivan Franko National University of L'viv,
Department of Philosophy of Art,
18/13, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79005,
phone: +380682672860, e-mail: mty_leopolis@ukr.net*

Considering the issue of national and regional identification of Crimea and the problem of choice for the future, it is necessary to refer to the examples and lessons of the past in the musical and historical process. The article describes the history of dialogical coexistence between Ukraine and Crimea. Culture of the peninsula is presented as a multi-element phenomenon, and its syncreticism is concentrated in the folklore of Crimean Tatars as indigenous people of the peninsula. The work stresses presence of Crimean motives in Ukrainian folklore, as well as features of Turk-Ukrainian folklore relations. In the context of regional and geographic contacts, the research studies the period of the end of 19th century, beginning of the 20th century, when modernization of the Crimean culture was initiated. At the time, Crimean music folklore appeared to be a subject of ethno-musicological interests of Ukrainian artist-musicians, particularly Mykola

Lysenko, Kliment Kvitka, Arkadii Konchevskyi and others. The Ukrainian context of Crimean music culture is also considered on the example of some pages of the creative life of Crimean-Armenian composer Alexander Spendiarov and artist Ovanes (Ivan) Aivazovskyi. Biography of those artists is tightly bound both with Ukraine and Crimea. The Crimean period of their creative life brightly demonstrates complementarity and productivity of the cultural dialogue. The article argues impact of Ukrainian folklore on the activity of A. Spendiarov as a composer. A retrospective view of the meetings mentions such figures as S. Hulak-Artemovskiyi, M. Starytskyi, M. Lysenko. The article applies special methods of research, which correspond to the cultural analysis: historical and retrospective (as the method of cultural reconstruction) – to reproduce the stages of development of music culture in Crimea; diachronic method – to study historical factors of cultural interaction; as well as formal-logical methods: analysis and synthesis, abstracting and idealization. Reconstruction of Ukrainian-Crimean cultural contacts on the example of music works bring up the actual concern of Crimea return into Ukrainian cultural context. Results of the research can be used in the programs of educational courses, which expect learning of development peculiarities of the music culture of Crimean region in the dialogue with Ukraine, particularly “history of Ukrainian music”, “ethno-musicology”, “cultural studies”.

Keywords: music culture of Crimea, cultural contacts, dialogue of cultures, folklore relations, Ukrainian ethno-musicology.

УДК 929.52:172.35-055.2] (477)

orcid.org/(0000-0002-4716-6011); doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10423>

УКРАЇНКА У ГЕОПОЛІТИЧНИХ ВИПРОБУВАННЯХ ХХ СТОЛІТТЯ: ОЛЕНА БУРАЧИНСЬКА З ЛОПАТИНСЬКИХ (1880-1965)

Людмила БЕЛІНСЬКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18/13, Львів, Україна, 79008
тел.: +380677005939, e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com*

Зроблено спробу проаналізувати життєві випробування жінки на теренах різних держав, у складі яких опинилися українці у першій половині ХХ століття. Завдяки соціобіографічному, просопографічному методам на прикладі життєвої історії Олени Бурачинської з Лопатинських, ми прагнули показати, як у постійних стресових, посттравматичних умовах, українки змінювали державну, станову ідентичність, але зберігали ідентичність національну. Після численних втрат найдорожчих людей, вигнання, еміграційних скитань, життя у ДП-таборах, Олена Бурачинська пережила найглибший з усіх можливих смислів – смисл страждання. В душі Олени та її доньки Лідії назавжди залишився жаль втрат – найтонша модалність морального життя людини. Про нього не говорили вголос, щоб не зрадити саму його внутрішню суть. Попри втрату рідних, Олена Бурачинська мала відповідальність жити далі, за “них”. Ця рятівна мета допомогла їй віднайти втрачений смисл. Жінка вишивала. У цьому випадку вишивання прирівнювалося до акту віднайденья втрачених традицій, до віднайденья Себе. Збереження традицій, громадянська активність стали рятівним актом від депресії. Інше, що не дозволило доньці й матері втратити смисли життя, заповнити екзистенційний вакуум – відповідальність і усвідомлення потреби одна одної. Турбота про інших є зціленням. За Віктором Франклом людина має три групи цінностей, які допомагають не втратити смисли життя: творчість, сприйняття цінностей світу і ставлення до долі, яку ми не можемо змінити. Бурачинських рятувала тяга до мистецтва, українських традицій, творчий потенціал, усвідомлення, що багато людей потерпіли в історичних умовах, які потребують допомоги і віра в Бога. Можна зробити висновок, що пережите українцями горе спричинили ряд чинників: бездержавний статус України, мовчазна згода і невтручання Заходу у цивілізаційні беззаконня, брутальна сила СРСР. Наше біографічне дослідження про травматичний досвід минулих поколінь спонукає всіляко захищати і шанувати державність України. Потрібно докласти надзусилля: дипломатичні, військові, інформаційні, щоб держава існувала. Адже хліб політичних безбатченків гіркий, як і життя у постійному травматичному чи посттравматичному вимірі.

Ключові слова: біографія, Олена Бурачинська, національна ідентичність, посттравматичний синдром.

Постановка проблеми. В епоху постмодернізму у європейському культурному просторі спостерігається розквіт біографічних досліджень, які з 70-х років переживають ренесанс та розквіт. З цього часу біографічні дослідження стали улюбленцями соціології, педагогіки, історії. Із проголошенням незалежності України через необхідність пізнати мікроісторію, культуру, соціокультурне середовище різних груп, біографічні дослідження “en vogue” – в моді – і в Україні.

У статті ми прагнемо зробити *акцент на раніше не з’ясованих частинах проблеми* біографічних досліджень, а саме на їхньому педагогічному, виховному, прикладному значенні (erziehungswissenschaftliche Biographieforschung). Випадок, коли одна життєва історія, одна біографія відображає колективну біографію певної спільноти, спонукає засвоїти уроки столітньої давнини сьогодні. Біографія тісно пов’язана з поняттям досвіду, який ми набуваємо в процесі життя, формуємо власну “внутрішню логіку”, засвоюємо соціальні уроки. Час, в якому ми живемо, середовище, в якому виховуємося, ментальні підґрунтя, наші сучасники, національність окреслюють і визначають отриманий нами досвід. Подібно як із надбанням мови людина розвиває розуміння нових ситуацій, так ми інтуїтивно створюємо “код досвіду”, до якого долучаємо новий особистий досвід.

За кордоном увагу привертають публікації німецьких науковців, які працюють у цій сфері: Вільфріда Мароцького, Теодора Шюльце, Гайнца-Германа Крюгера, Габрієли Розенталь [9] та інших. З останніх біографічних праць в Україні варто пригадати монографію Алли Швець, присвячену творчості Н. Кобринської.

Біографічні дослідження вимагають розуміння соціокультурного простору, суспільного контексту. Вони співзвучні з просопографією, яка багатогранно вивчає особу, оскільки фокусує увагу на різноманітності її життєвих обставин, допомагає комплексно, динамічно відтворити портрет конкретної особистості, відобразити її місце в історії, націлених подіях. Біографія – конструкція, яка виходить з повсякденності, коли життєві історії подаються як усна презентація (розповідь) або у письмовій формі (щоденник). Біографічний наратив є багатовимірною (ре)конструкцією суб’єкта. Концепція біографії впливає не тільки з само(ре)конструкції модерного суб’єкта, а й відкриває інші категорії соціального світу. Адже світова історія складається з конкретних пережитих історій [9].

У статті ми застосовували соціобіографічний метод, життєвого аналізу, case study (аналіз випадку) або біографічна казуїстика.

Відповідно, цікаво пізнати історію українки-шляхтянки, яка народилася 1880 року у м. Розвадів в Галичині (Австро-Угорщина), а померла 1965 року у м. Філадельфії (США).

Йдеться про Олену Бурачинську з Лопатинських, яку вдома кликали Галя, скорочено від “Телена”. Її життя показує всі трансформації – політичні, соціальні, геополітичні, які пережили українці у на зламі XIX–XX століть. Це відображення екзистенції простої людини, яка опинилася заручником (пост)імперських, (пост)колоніальних, (пост)військових дискурсів, набувала системного травматичного досвіду. Набутий досвід, любов до ближніх, доброзичливе ставлення до людей допомогли українці під тиском важких обставин не втратити силу волі, не втратити бажання пошуку смислу життя.

Народилася Олена 16 листопада 1880 року у шляхетській українській родині пароха м. Розділ отця Василя Лопатинського і Ніюлі Лопатинської з Охримовичів. Олена була п’ятою, наймолодшою дитиною. У три роки дівчинка втратила матір

і виховувалася у родині тітки, маминої сестри Любіни Теодорович. Тітчина родина була багатодітною, релігійною, четверо дітей вступили до монастиря. Так хотіла зробити згодом і Олена. Дівчина мала мистецькі здібності, товариську вдачу і легко розумілася з людьми. Попри те, що зростала у родичів, при нагоді навідувала своїх рідних братів і сестру, які стали непересічними особистостями.

Найстарший брат Олени – Дам'ян, як і батько, обрав священничий сан. Працював катехитом у Тернополі, потім у Львові, очолював видавничу спілку газети “Діло”, служив парохом у відомій Волоській церкві у Львові. Парох замовив у художника Петра Холодного (старшого) вітражі для церкви, спеціально відвідував художника у Кракові, щоб узгодити деталі замовлення. Отець Дам'ян дбав про інтер'єр церкви, у Василя Дядинюка замовив ікони і картину гробу Господнього. Помер о. Дам'ян Лопатинський у Нью-Арку 1963 року.

Другий брат Олени – Лев Лопатинський. Хлопець вступив до Львівського університету, однак мистецький талант, захоплення театром перемогли академічну освіту. Лев Лопатинський писав п'єси, перекладав твори, навчався у драматичній школі Віденської консерваторії (1891–1892). Працював режисером Театру товариства “Руська бесіда” у Львові, співробітником редакції газети “Буковина” у Чернівцях, видавав, як відповідальний редактор, часопис “Руслан” у Львові. Актор виконував головні та епізодичні ролі у драматичних і комедійних виставах. Грав роль Гната у виставі “Назар Стодоля” Т. Шевченка, роль Ковалю у виставі “Рябина” І. Франка, Миколу у виставі “Наталка Полтавка” І. Котляревського, Василя у виставі “Пошились у дурні” М. Кропивницького. Одружився зі співачкою театру “Бесіда” Філоменою, володаркою гарного ліричного сопрано. Син Лопатинських Фауст співпрацював з Лесем Курбасом у “Березолі”. Лев Лопатинський закінчив правничий факультет Львівського університету і працював адвокатом у Самборі на Львівщині, Чорткові та Копичинцях на Тернопільщині [5].

Написав і опублікував теоретичний трактат про психологію акторської гри “Zur Psychologie des Schauspielers”, що вийшла у світ у Відні 1892, збірку статей і спогадів “Перед і за кулісами сцени”, 1908. Автор драм: “До Бразилії” (1898), “Свекруха” (1899), “Кам'яний дах” (1907), “Беата і Гальшка”, “Невмирака”, “Сіль землі”, “Спокуса”, “Ілько Пащак”, “Конкурс на мужа”, “Пожар”. Знаний під псевдом Зенон Наколесник. Переклав п'єси “Задля святої землі” І. Мацейовського, “Уріель Акоста” К. Гуцкова, “Laboremus”, “Яблочникар”, лібрето до опер “Сільська честь” П. Масканьї, “Жидівка” Ф. Галеві. З початком Першої світової війни мобілізований до австрійського війська, загинув у бою поблизу Янева, що коло Львова.

Саме Лев навчив сестру Олену фахово декламувати “Тополю” Т. Шевченка, з якою дівчина виступила на Шевченківському вечорі у Львові. Родина слухала тисячі монологів з п'єс і творів Т. Шевченка у виконанні Лева Лопатинського. Коли він вирішив все ж закінчити правничі студії, до іспитів готувався у сестри Олени, на той час вже Бурачинської.

Старша сестра Олени – красуня Неоніла вийшла заміж за о. Лева Бачинського. Мала восьмеро дітей і пов'язані з цим родинні турботи. Родинна легенда говорить про її шанувальника – чеського етнографа Франтішека Ржегоржа, який побачив 14-річну красуню на балі-вечорницях. Згоду на їхній шлюб не дав батько дівчини. Іван Франко писав до дружини 5 травня 1888 року: “Ти, може, чула, що Лопатинський в Роздолі умер. Ржегорж віджив, набрав надії, що йому удасться добитись до свого з Неонілою. Та не знаю, як воно вийде” [4].

Ще один брат Ольги – Василь був тихим, замкнутим у собі чоловіком, жив у Бурачинських, готуючись до вступу до університету. Олена цінувала своїх рідних, шукаючи втрачене в дитинстві родинне тепло.

Перебуваючи з рідними у приходстві в Калуші, де парохом був дядько Олени, дівчина познайомилася з Ерастом Бурачинським, який щойно закінчив студії у Відні. Ераст вподобав Олену одразу. Дівчина погодилася на шлюб, який відбувся у Калуші у лютому 1900 року.

Молоде подружжя спочатку жило у Львові. Місце праці молодого лісничого постійно змінювалося, Бурачинські переїхали до далекого карпатського села Гринява. Брак досвіду і матері у молодій дружини утруднювали побут. Вимоглива, навіть сувора свекруха Зиновія Бурачинська, часом критикувала, часом, вдало радила вивчити німецьку мову, яка була розмовною у краї.

З 1904 по 1918 Бурачинські жили у Бергометі над Серетом. З 15 жовтня 1904 по 30 вересня 1907 року лісовий інженер Бурачинський опікувався 24 536 гектарами лісу у с. Бергомет, Лопушня і Шіпот, які належали барону Юрію Васильку.

В домі Бурачинських заклали добру бібліотеку, в них збиралося цікаве товариство. Відвідувала їх дім Ольга Кобилянська, Іван Франко, Р. Смаль-Стоцький.

Олена Бурачинська займалася багатьма улюбленими заняттями. Одним із них була їзда верхи. У господарстві завжди був для цього добрий кінь та амазонка. Для шляхетської культури це було звичним явищем. Жінка їздила верхи, до чого її спонукав приклад подруги – Ольги Кобилянської.

Іншою пристрастю подружжя були мандрівки. В одній із таких мандрівок через буковинські гори до Криворівні крім Бурачинських взяв участь Роман Смаль-Стоцький. Перед селом вирішили розіграти з себе мандрівних акторів, яких не впізнав навіть брат Осип. Ще більше захоплення викликали дальші подорожі за кордон. 1909 року Бурачинські відвідали Венецію, подорожували австрійськими Альпами. 1935 року відвідали Царгород.

Ераст Бурачинський служив лісовим інженером, інспектором. Усе його життя було пов'язане з лісом. До функцій інспектора належав контроль і нагляд за станом лісових масивів у повітах, діяльністю деревообробних підприємств, облік диких тварин, надання свідоцтва про право вирубки лісу. Робота в лісництві забирала багато часу [2].

28 грудня 1902 року у с. Гринява Тепер Івано-Франківської області у родині Бурачинських народилася донька Лідія Константина. 1906 року у Бергометі народився син Юрій. З народженням сина та донечки увага батьків зосередилася довкола їхнього виховання. Час був складним. Змінювалася політична ситуація та доля людей, що стали її заручниками. Австрійська Буковина опинилася в руках румунських властей. Отримувати освіту українські діти повинні були в румунських школах. Серед гарної буковинської природи, в товаристві сільських дітей минуло дитинство Лідії та Юрія Бурачинських. Діти розмовляли українською і румунською мовами, у тому просторі це було звичним явищем, вивчали німецьку мову.

Дім Бурачинських був надзвичайно гостинним. До них на вечорниці сходилися багато місцевих селянок, які за вишиванням співали народних пісень. Атмосфера дому запам'яталася Лідії назавжди, любов до пісні і вишивки зберігала як присмак батьківської оселі. Про це Лідія Бурачинська згадувала у своїх спогадах у щоденнику, який зберігається у Музеї українського мистецтва Союзу Українок Америки у Нью-Йорку.

У Бергометі, який знаходився недалеко від Чернівців, подружжя Бурачинських пізнало цікавих людей. Дуже близькі стосунки підтримували з Ольгою Кобилянською та її прийомною донькою – Галею. За спогадами Стефанії Садовської: “Письменниця приятелювала з дружиною лісничого з околиць Бергомета на Буковині – Бурачинською. За час мого перебування в Чернівцях вона їздила до неї кілька разів у гості” [6].

Олена та Ераст Бурачинські мали шляхетське коріння, інтелігентне виховання і відповідну освіту. Ользі Кобилянській було затишно у їхньому товаристві. “Кобилянської батько гербової шляхти і сама вона жаліє, що їх родинний шляхетський диплом стратився. Тому то персонажі Кобилянської просякнути наскрізь аристократичним світоглядом і вірою в щирість аристократичної породи” [1]. Наднаціональну шляхетську ментальність, виховання та етос з часом перебрала культура інтелігенції, яка вже враховувала національний дискурс.

Олена Бурачинська всіляко підтримувала Ольгу Кобилянську. Попри велику славу української письменниці, її життя було складним, його супроводжували побутові, житлові проблеми. Взимку всіляко допомагали Бурачинські, Ераст Бурачинський забезпечував паливом, принципово не беручи грошей. Ольга Кобилянська цінувала підтримку і всіляко хотіла віддячити. У листі від 20 квітня 1923 року з Чернівців, вул. Балтінестера 11, до свого товариша Микити Шаповала вона писала, “Я Вас дуже прошу, дорогий приятелю, зробіть мені ту ласку і скажіть в Берліні Вашому знайомому (забула його імя), щоб був ласкав і закупив книжки котрі тут на карточці записані. Справа з книжками слідує. В тім, домі де і я живу, мешкає оден, дуже здатний і честний українець, молодий лісничий, з таким визначним знанням лісоводства і інженерства, яких меже нашими людьми рідко. Его тут шкода і поки на нашу територію, хоче ще деякі діла, що ему до его фаху потрібно конче перестудіювати. Я жию з ним дуже добре. Поважний і коректний. В нас тепер дуже тяжко за дрова. Він старає мені дрова, а я маю ему (так ми вмовилися) постарати з Берліна, отсі дві книжки, котрих тут хиба за тяжкі гроші купиш. Прошу дуже, на мою стипендію за цьвітень, казати вислати на мою адресу сюди до Черновець ті книжки. З ними сплачу я ему не лише свій довг за дрова, (він грошей не хоче від мене брати), але і зроблю добре діло своєї людині, що сего варта. З отсею прозьбою приходжу я нині до Вас і простіт що турбую Вас; але не маючи відповіди від д. Богацкого я звертаюсь до Вас, бо утримую що д. Бог[ацький] або виїхав або хорий, або не одержав мій лист і дві картці” [7].

Родина Бурачинських товаришувала зі славетною письменницею впродовж десятків років. Близькі за духом, приятелювали і їхні доньки – Лідія та Галя. Між жінками тривало довголітнє листування. Олена Бурачинська цікавилася творами письменниці, допомагала їх популяризувати, а з ними й українську культуру.

З часів Першої світової війни О. Кобилянська працювала над повістю, перша назва якої була “Юліан Цезарович”. 1925 року Кобилянська перейменувала повість на “Апостол черні” і присвятила її подрузі “Галі з Лопатинських Бурачинській присвячує авторка”.

Олена Бурачинська знала мрію Ольги Кобилянської популяризувати українську культуру в Європі. Ааре Маделюнг – письменник з Данії, як німецький військовий кореспондент у гірських районах Українських Карпат і в Чернівцях ще у 1916 році кілька разів побував у гостях у О. Кобилянської у домі на Петровича, 6. Він подав ідею перекласти повість “В неділю рано зілля копала” німецькою мовою,

хотів познайомити німців з українською літературою, надрукувати оповідання письменниці у берлінській газеті “Morgenblatt” [7].

Перебуваючи у Бергометі, подружжя Бурачинських жвало цікавилось політичними подіями, які розгорнулися в українському політичному просторі. Націєтворчі процеси, постання УНР, ЗУНР відгукнулися у серцях українців. Коли Бурачинські жили у Чернівцях 1918 року, було проголошено ЗУНР. Ераст Бурачинський нелегально перейшов румуно-польський кордон і зголосився на службу у секретаріат Лісництва у Станіславові. Там він перебував до червня 1919 року, поки поляки не зайняли Галичину.

Проживаючи у Чернівцях 1918–1920 роки, Олена Бурачинська належала до Комітету Жінок, що займався так званими “поворотцями”, військовими, які поверталися з війни. Комітет постав на місці “Жіночої Громади”, що діяла ще з 1906 року і яку закрили румунські власті.

Бурачинські залишили Бергомет 1918, коли главу родини перевели на терени Румунії, до м. Галац. Хоча подружжя досконало вивчило румунську мову, через брак українського товариства, певну ізоляцію, родина називала це життям “на заточенні”. Єдине, що подобалося Олені Бурачинській – ставлення румунів до свого народного промислу. Тільки но звільнившись від турецького панування, румунська інтелігенція поширювала народну культуру в суспільстві і пристосовувала народну вишивку до оздоблення міських осель та одягу. При монастирях було багато килимарень, де ткали килими, прикрашені народними мотивами, вчили цього у школах. Працювали майстерні з вишивки. Інтелігенція демонстративно одягалася у народний одяг, королева Румунії надавала приклад. Посли у парламенті часто виступали у народних полотняних сорочках. Цей приклад національного патріотизму мав великий вплив як на Олену, так і на її доньку Лідію.

Олена Бурачинська зацікавилася ткацьким мистецтвом. Ткати килими її навчила румунка, вчителька школи домашнього господарства з П’ятра Нямцу. Вовну зазвичай фарбувала рослинним барвником. Румунка дуже прив’язалася до Олени, любила її дітей. За тихий голос діти називали її “м’явкою”. Згодом хату Бурачинських прикрашали безліч килимів вже з українським узором.

У Румунії Олена Бурачинська потоваришувала з німкеню-буковинкою, яка добре знала українську мову Гретою Доннерсбергер, випускницею віденської академії мистецтв. Німкеня радо малювала буковинські краєвиди. Ця дружба стала в пригоді Бурачинським у 1944 році, коли вони емігрували до Граца. Листувалися подруги до смерті.

1926 року родина Бурачинських проживала в Румунії у м. Пятра Нямц (Piatra Neamc). Дружні взаємини з О. Кобилянською спонукали Ольгу Бурачинську допомогти письменниці в її намірах щодо екранізації повісті “В неділю рано зілля копала”. Кінематограф тоді був порівняно новим явищем мистецького життя 20-х років ХХ століття. Його впевнена хода завоювала світ. З’явилася ідея екранізувати й твори Ольги Кобилянської. Олена Бурачинська, перебуваючи на теренах Румунії, домовилася з німецькою фірмою “Уфафільм” про зйомки фільму за мотивами твору Ольги Кобилянської “В неділю рано зілля копала”. Краса української природи, цікавий сюжет сприяли б виходу у світ гарного фільму і популяризації української культури та імені О. Кобилянської. “Рукопис не знаходиться тепер в моїх руках, але в руках одної з моїх приятельок, пані Галі з Лопатинських Бурачинської в Румунії (Piatra Neamc) [Пятра Нямц – рум.]. Ся праця надається дуже до фільму, раз зі

вигляду на гарні околиці, друге, і сам зміст відповідає д[уже] до того”, писала у листі О. Кобилянська до О. Гаморак-Левицької від 19 вересня 1926 року [7]. Складні історичні умови завадили здійсненню цих мрій.

Олена і Ераст Бурачинські повернулися до Чернівців у 1935 році. Тоді ж з Праги, з навчання повернувся їхній син, який захворів на туберкульоз. У ті роки багато українських студентів у Празі голодували, ослаблені організми молодих людей вражав туберкульоз. Цьому хотіла зарадити українська громадськість, збираючи кошти по світу для стипендій студентам. Усі намагання Бурачинських врятувати сина, який заразився туберкульозом у гуртожитку, виявилися марними. Юнак помер 1938 року. Олена щодня відвідувала церкву і могилу сина у Чернівцях, ніби відчуваючи, що настане час, коли це стане неможливим.

Усі сподівання батьків були на доньку Лідію, яка працювала, закінчивши Високу Школу торгівлі у Празі, у Львові. Там дівчина редагувала відомий журнал “Нова Хата”. Там народився єдиний онук Олени Бурачинської – Василько.

Світ Олени Бурачинської перевернула Друга світова війна, прихід до Львова “перших совєтів”. Чоловіка Лідії – редактора часопису “Нова культура” Степана Рудика більшовики арештували. Його слід пропав у катівнях НКВС. Донька на той час зі сином була у батьків у Чернівцях. Журнал “Нова Хата” “совєти” закрили. Коли радянська влада прийшла до Буковини 1940 року, Бурачинські подалися в еміграцію. Олена, Ераст, Лідія та Василько опинилися у німецькому місті Лянгенау. Потім Лідію запросили на роботу до Кракова, де працював Український Центральний Комітет, що опікувався українцями, які опинилися під німцями. Олена допомагала доглядати онука, ходила до церкви, дала доньці можливість вивчати англійську мову. Крім еміграції, скитань по чужині, пошуків кусня хліба, Олені з донькою довелося пережити смерть у 1942 році глави сім’ї – Ераста Бурачинського.

УЦК скерував Лідію Бурачинську на викладацьку працю до Калуша. Там відкрили торговельну школу, де Лідія навчала діловодству. Олена Бурачинська організувала у Калуші бурсу, гуртожиток для дівчат. Школа мала надзвичайно важливе значення для місцевих українців, давала можливість отримувати знання, уникати примусового вивезення до Німеччини. До 1942 року родина Бурачинських жила у Калуші. Потім Лідію УЦК повернув до Кракова, там вона працювала в інформаційному відділі.

На вулиці Зеленій, 26 вони прожили два роки, поки не втратили найдорожче. Від менінгіту раптово помер Василько. Олена Бурачинська ще пам’ятала біль втрати власного сина, коли довелося пережити нові страждання. Вона залишилася єдиною, хто міг підтримати доньку, яка втратила свій скарб. Справедливі слова В. Франкла про те, що смисл страждання... найглибший з усіх можливих смислів [8]. В душі жінок залишився лише жаль – найтонша модальність морального життя людини. Про цей жаль не говорили вголос, бо говорити про нього, ніби зраджувати саму його внутрішню суть. До кінця днів Лідія зберігала спогад про сина, його зошити, оплачувала рахунки по догляду за могилою. Лідія жила далі. Неможливо замінити втрату рідної дитини, але людина відповідальна, щоб жити далі, за “неї”. Якщо ж є мета – продовжувати жити “за нього”, з’являється рятівна мета і людина знову віднаходить втрачений смисл.

З Кракова жінки виїхали у подальші скитання. ДП-табори в Австрії, у різних зонах – американській, англійській, французькій. Якийсь час жили у Граці, у Грете – давньої подруги з Буковини. Лідія працювала у будівельній кампанії інженера

Кобилка в Інсбруку, потім у бюро з моніторингу листів, які різними мовами надсилали звідусіль. Проводила діяльність з організації українського комітету, записалася до університету у Граці на курс Григора Лужницького. Втомлювалася до забуття, щоб не згадувати про особисту втрату. У вихідні мати з донькою їздили селами Австрії у пошуках їжі, особливо вдалі були дні, коли могли купити картоплю чи яблука. У вільні хвилини вишивали. Це був теж рятівний акт збереження втрачених традицій. Еміграція, втрата рідних, звичного способу життя спричинили важку депресію. Ліду рятувала праця, громадянська активність для українства, видання альбому українських вишивок, Олену рятував процес вишивання як віднайдення втрачених традицій, що прирівнювалося до віднайдення себе. Інше, що не дозволило доньці й матері втратити смисл життя, заповнити екзистенційний вакуум – відповідальність і усвідомлення потреби одна одної. Турбота про інших є зціленням. За В. Франклом людина має три групи цінностей, які допомагають не втратити смисли життя: творчість, сприйняття цінностей світу і ставлення до долі, яку ми не можемо змінити. Бурачинських рятувала тяга до мистецтва, традицій, творчий потенціал, усвідомлення, що багато людей потерпіли в історичних умовах, і віра в Бога.

Перенасичена Австрія, Німеччина не могли вмістити стільки втікачів-емігрантів. Їхню кількість всіляко скорочували радянські військові, які з ДП-таборів намагалися повернути вроджених на підрадянських теренах громадян Польщі, Румунії та ін.

Питання еміграції у вільний світ поставало ще гостріше. Українці різними способами намагалися виїхати до Канади, США, Австралії. Цього прагнули Олена та Лідія Бурачинські. Їм допомогла кузина Олени – ігуменя монастиря у Філадельфії, яка прислала жінкам запрошення.

Військовим кораблем жінки прибули до США 1949 року. Ліда викладала у школі при монастирі, згодом ввійшла до складу редакції журналу “Наше життя”, який видавав Союз Українок Америки. Вела активну громадську діяльність.

Олена Бурачинська всіляко допомагала доньці. 1965 року вона завершила свій земний шлях, виконавши велику місію – охороняти свою дитину, поки та не зможе міцно стояти на ногах і працювати для українства, нехай і на американській землі.

Жінка часто себе питала, хто винен у тому, що родина покинула свій будинок у Чернівцях, чому син Юрій не міг отримати освіти у Чернівецькому університеті, а померти від туберкульозу, набутого у Празі? Чому її донька втратила чоловіка і не знає про його долю нічого? Чому вимушено скиталися з малим онуком Васильком по Лянгенау, Кракові, Грацу, Перемишлі, Калуші, знову Кракові, де хлопчик помер від інфекції? Чому шанованій освіченій родині, яка володіла українською, німецькою, румунською, польською, англійською мовами, треба було виживати, шукаючи кусень хліба на чужій землі?

Відповідь у бездержавному статусі України, у мовчазній згоді Мюнхена 1938 року, коли Захід дозволив Німеччині беззаконня, у брутальній силі СРСР. Наше біографічне дослідження містить виховний дискурс. Вчитися бажано на досвіді минулих поколінь, сьогодні ми маємо тисячі переселенців у межах країни.

Висновок полягає у тому, що українцям, які отримали незалежність 1991 року, треба її цінувати, треба докласти надзусилля, дипломатичні, військові, інформаційні, щоб держава існувала. Адже хліб політичних безбатченків гіркий, як і життя у постійному травматичному чи посттравматичному вимірі.

Список використаної література

1. Центральний державний історичний архів України у м. Львові. Ф.387. Оп.1. Спр.8. Арк.12.
2. Державний архів Чернівецької області. Ф. 1021. Оп.1. Спр. 51.
3. Центральний державний архів вищих органів влади України. Ф. 3563. Оп. 1. Спр. 169. Арк. 20–21.
4. Енциклопедія життя і творчості Івана Франка. URL: www.i-franko.name/uk/Corresp/1888/1888-05-10OlgaFranko.html
5. Корнійчук В. Лопатинський Лев Диновій Васильович. *Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: рб. наук. тв.* Львів, 2011. Вип. 1. С. 192–199.
6. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / Вступ ст. Ф. Погребенника. Київ, 1963. С.376–377.
7. Ольга Кобилянська. Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / упоряд., вст. ст. Ф. Погребенника. Київ, 1982. С. 289.
8. Франкл В. Человек в поисках смысла. Москва, 1990. С. 25.
9. Rosenthal G. Erlebte und erzählte Lebensgeschichte Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen. Frankfurt am Main. 2008. S. 12.

References

1. Tsentral'nyj derzhavnyj istorychnyj arkhiv Ukrainy u m. L'vovi. F.387. Op.1. Spr.8. Ark.12.
2. Derzhavnyj arkhiv Chernivets'koyi oblasti. F. 1021. Op.1. Spr. 51.
3. Tsentral'nyj derzhavnyj arkhiv vyshchych orhaniv vlyady Ukrainy. F. 3563. Op. 1. Spr. 169. Ark. 20–21.
4. Entsyklopetsiya zhyttya i tvorchosti Ivana Franka. URL: www.i-franko.name/uk/Corresp/1888/1888-05-10OlgaFranko.html
5. Korniychuk V. Lopatyns'kyj Lev Dynoviy Vasyl'ovych. Ivan Franko: Teksty.Fakty. Interpretatsiyi: pb. nauk. tv. L'viv, 2011. Vyp. 1. S. 192–199.
6. Ol'ha Kobylyans'ka v krytytsi ta spohadakh / Vstup st. F. Pohrebennyka. Kyyiv, 1963. S.376–377.
7. Ol'ha Kobylyans'ka. Slova zvorushenoho sertsya: Shchodennyky. Avtobiohrafyyi. Lysty. Statti ta spohady / uporyad., vst. st. F. Pohrebennyka. Kyyiv, 1982. S. 289.
8. Frankl V. Chelovek v poyskakh smysla. Moskva, 1990. S. 25.
9. Rosenthal G. Erlebte und erzählte Lebensgeschichte Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen. Frankfurt am Main. 2008. S. 12.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2018.

Прийнята до друку 23.10.2018

**UKRAINE WOMAN IN GEOPOLITICAL TRIALS OF XX CENTURIES:
OLENA BURACHINSKA FROM THE LOPATINSKY FAMILY (1880-1965)****Ludmyla BELINSKA**

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Philosophy of Art,
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
phone: +380677005939, e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com*

The article attempts to analyze the life trials of women in the territories of different states, which included Ukrainians in the beginning of the first half of the twentieth century. Due to sociobiographic and prosopographic methods, on the example of the life story of Olena Burachinska from the Lopatinsky family, we tried to show that in the constant stressful, post-traumatic conditions, Ukrainians women changed the state identity, but retained national identity. After numerous losses of the most expensive people, exile, emigration wanderings, life in the DP-camps, Olena Burachinska endured the deepest of all possible meanings – the meaning of suffering. In the heart of Olena and her daughter Lydia forever remained sorry for the loss – the finest modality of human moral life. Despite the loss of relatives, Olena Burachynska was responsible for living further, for “them”. This salvation goal helped her find the lost meaning. Preserving traditions, civic activity has become a rescue act of depression. Another that did not allow the daughter and mother to lose the meaning of life, overflow existential vacuum – responsibility and awareness of the needs of each other. According to Victor Frankl, a person has three groups of values that help not to lose sentiments of life: creativity, perception of the values of the world and attitude to a destiny, which we cannot change. Burachinsky rescued the craving for art, Ukrainian traditions, creativity, the awareness that many people had suffered in historical conditions, in need of help and faith in God. One can conclude that experiencing grief in Ukraine caused a number of factors: the non-state status of Ukraine, acquiescence and non-interference of the West in civil lawlessness, the brutal power of the USSR. Our biographical study of the traumatic experience of the past generations prompts us to protect and respect our statehood in Ukraine in every possible way. It is necessary to commit over-force: diplomatic, military, informational, so that the state existed. After all, the bread of political dormers is bitter, as is life in a permanent traumatic or posttraumatic dimension.

Keywords: biography, Olena Burachynska, national identity, post-traumatic syndrome.

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 783.2.034“16/18“:781(=16)“20“

orcid.org/0000-0001-5978-096X; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10424>

АПОКРИФІЧНІ ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКИХ БАРОКОВИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ ДОСЛІДЖЕНЬ ІВАНА ФРАНКА (на основі вибраних текстів пісень на честь деяких святих)

Юрій МЕДВЕДИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +380679843658, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

Мета статті полягає у тому, щоб продовжити започатковані Іваном Франком дослідження впливу християнської апокрифіки на поетичні тексти українських духовних пісень доби Бароко. Основними джерелами для порівняльного аналізу обрано тексти “Богогласника” та ті, які записані в українських пісенниках XVIII століття. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний методи дослідження. Зазначений методологічний підхід дозволяє провести комплексний джерелознавчо-текстологічний аналіз апокрифів та духовних пісень. У статті зроблено текстологічний аналіз поетичних текстів українських духовних пісень, в яких творчо переосмислено фрагменти текстів з християнських апокрифів. Вперше на впливи апокрифічних джерел на поетичні тексти духовних пісень вказав Іван Франко ще в кінці XIX століття, згодом почасти Михайло Грушевський. Але від початку 20-х років XX століття і по сьогодні питання впливів апокрифів на тексти духовних пісень фактично не розв’язувалося як наукове завдання української гуманітарної науки. Автором цієї статті використано для джерелознавчо-текстологічного аналізу вибрані тексти на честь святих з почаївського “Богогласника”. Це видання XVIII століття перевидано з науковими коментарями в німецько-австрійському видавництві “Bohrlau Verlag” (2016). У цій статті головними дослідницькими завданнями є: а) текстологічно порівняти друковані поетичні тексти пісень “Богогласника” та записи цих же текстів в українських рукописних співаниках 17-18 століть; б) виявити у поетичних текстах українських духовних пісень апокрифічних джерел; в) з’ясувати як толерували почаївські редактори “Богогласника” наявність у поетичних текстах духовних пісень впливів апокрифічних джерел. Всю цю роботу проведено вперше.

Ключові слова: апокриф, духовна пісня, “Богогласник”, Бароко, Іван Франко.

Мета статті полягає у тому, щоб продовжити започатковані Іваном Франком дослідження впливу християнської апокрифіки на поетичні тексти українських духовних пісень доби Бароко. Основними джерелами для порівняльного аналізу

обрано тексти “Богогласника” (Почаїв, 1790–1791) та ті, які записані в українських пісенниках XVIII ст., які зберігаються в архівних інституціях України та зарубіжжя. Методологічною основою для написання цього дослідження стали дві праці Івана Франка: стаття “Наші коляди”, один із підрозділів якої називається “Апокрифічні мотиви в колядах” та фундаментальне його дослідження “Апокріфи і легенди з українських рукописів”. Вчений на означення терміну “різдвяна пісня” здебільшого використовував термін “колядка”, який набув популярності в Галичині у XIX ст. У співацькому середовищі він прижився та використовується і в наш час. Але, оскільки термін “колядка” здавна використовується при означенні світських пісень-коляд, історія яких сягає дохристиянських язичницьких часів, тому автор статті у своїх працях послуговується терміном, який зафіксований в українських рукописах XVIII ст. та “Богогласнику”, тобто “різдвяна пісня”.

Виклад основного матеріалу. Плід фантазій авторів, на перший погляд, мав куди розмахнутися також у піснях на честь святих. Проте це не зовсім так, адже багато з них позбавлені апокрифіки, або її частка у текстах мізерна, і спершу не зрозуміло, де можна проводити грань між творчою уявою автора та старовинною християнською легендою. У “Богогласнику”, згідно з інципітарієм, створеним на основі Франкової праці, маємо понад десять пісень, в яких він виявив більші чи менші апокрифічні впливи або їх рудименти. Серед небогогласникових пісень їх значно більше, хоча б взявши до уваги пісні на честь св. Миколая, арх. Михаїла та ін. І. Франко прокоментував декілька пісень на честь святих.

Зупинімо увагу на тих, які стосуються життєписів святих Йоакима та Анни (“Іоаким со Анною во законѣ живаху”, “Днесъ торжествуйте вси празднующе Іоакима и Анну чтущѣ”). Ці дві пісні для нього були “інтересні”, бо “цілком основані на апокріфах, та характеристичні деталі показують, що їх автори не мали перед собою Первоєвангелія, але черпали з західноєвропейських переробок, може попросту з Димитрової Миней” [1, с. LX]. Одну з них (“Древо трисвятоє”), авторства греко-католицького священика та монаха Дмитра Левковського вирізняє те, що в ній на основі апокрифів навіть вказано скільки літ вони прожили (“Іоакім свят бяше осмдѣсят, / Анна праведна бяше седмдѣсят”) і “во веселіи Господу предсташа” [2, т. ***, с. 212; 3, № 144]. Канонічні Євангелія не подають інформацію про батьків Діви Марії. Про святих праотців Йоакима та Анну відомо лише з апокрифічних текстів Євангелія про Різдво Богородиці, Євангелія псевдо-Матвія, Протоєвангелія Якова.

І. Франко також окремо наголосив: “В нашій давнійшій письменстві апокрифічні апостольські діяння не мали такого впливу, як апокрифічні євангелія. Що у нас були популярні такі перерібки тих легенд, се бачимо [...] в пісні “Богогласника” [...] святому Андрієві первозванному, де про апостольську проповідь читаємо ось що:

Пріємлет крест свой на рамо,
Грядет сѣмо и овамо¹:
Во страны Виинійскія,
Во грады Македонскія,
Всюду гласит Христа,
Яко Бога иста [1, т. III, с. LXV; 3, № 162].

¹ Сѣмо и овамо – туди і туди (церковнослов.).

Якими апокрифічними джерелами користувався автор цієї пісні (“Во всю землю произыде Вѣщаніе”) відповіді складно. Проте стосовно тексту восьмої строфи (згідно з публікацією у “Богогласнику”) І. Франко уточнив, що у ній розповідається про “Андрієві пригоди в краю людожерців”, але “досить невиразно” [1, т. III, с. LXVI]. Ось ці “невиразні” рядки:

“Византию проходает,
Первый вѣры научает,
Многих на путь прав настави,
Пресвитери им постави,
Достиже Евксина
В честь Божія Сына” [3, № 162].

Дещо далі в наступній строфі піснетворець продовжив свою розповідь:

“Постиг страны Російскія,
Вшѣд на горы Кіевскія,
На них же Крест водружаєт,
Россіи провѣщаваєт:
Божіей сіяти
Во ней благодати” [3, № 162].

Щодо “невиразності”, то він мав на увазі фразу “достиже Евксина”. Тобто, йдеться про Евксинський Понт (давньогрецька назва Чорного моря). А про відвідини краю “людожерців”, хоч таке визначення і не фігурує в пісні, написано в апокрифічних “Діяннях апостолів Андрія і Матвія в країні антрофагів” (кінця I – початку II ст. н. е.)². Підтвердження подорожі св. ап. Андрія до Києва маємо й у риторичному творі візантійського філософа Микити Давида Пафлагонського (кінця I – початку II ст. н. е.). У ньому він повідомляв: “Отримавши в наділ північ, ти обійшов Іверів і Сарматів, Таврів і Скитів, усяку країну і місто, що лежать на півночі Евксинського Понту і що розташовані на його півдні”, і таким способом “обійняв благовістям усі країни півночі і усю прибережну область Понту” [7, с. 44]. Апостол Андрій, подорожуючи північно-східним узбережжям Понтійського моря згодом навідався й на придніпровські київські пагорби “Росію провїщавати”, прорікши: “На цих горах засяє благодать Божа і буде місто велике!”³, про що йдеться у “Повісті временних літ”. Київський помісний собор 1621 року затвердив апостольське походження християнства на русько-українських землях у соборному посланні, в якому наголошено: “Св. апостол Андрій – це перший архієпископ

² “Вперше ці згадки зібрано до купи і видано на поч. XIX ст. Фабріціусом, а дещо пізніше Тишендорфом та Ліпсіусом. Згодом їх було перекладено на слов’янську мову і детально досліджено акад. В. Василевським, М. Сперанським, С. Петровським, І. Малишевським та іншими. На їхню думку, найдавніші редакції цих згадок виникли в I–II ст., тобто по живих слідах. Так, редакції грецьких “Діань апостолів Андрія і Матвія в країні антрофагів” і “Діяння апостолів Андрія і Петра в країні варварів” належать до кінця I – початку II ст.; сирійська “Історія мучеників-апостолів Матвія і Андрія” датується бл. III ст., а інші апокрифічні твори відносяться до IV–V ст.” [6, с. 25].

³ Тетяна Вілкул у своїй монографії цитує цей фрагмент з тексту “Повісті временних літ” (ПВЛ): “Введення П[овісті] В[ременних] Л[іт] оповідає про подорож апостола Андрія вздовж Дніпра і зупинку поблизу майбутнього Києва у таких словах: “яко на сихъ горахъ восияєть блѣгдтъ бжѣтъ. иматъ градъ великъ [быти]. и црѣкви многи Богъ въздвигнути иматъ. [и] вшѣдѣ на горы сия блѣтїя” [4, с. 162].

Константинопольський, патріарх Вселенський і апостол Український; на Київських горах стояли ноги його, й очі його Україну бачили, а уста благословляли, і насіння віри він у нас насадив... Воїстину Україна нічим не менша від інших східних народів, бо і в ній проповідував апостол” [8, с. 24].

З XVII століття не збереглися записи пісень на честь св. ап. Андрія. Піснетворці віддавали перевагу в прославляннях насамперед св. Миколаєві та архістратигу Михаїлу. Ця тенденція збереглася і у XVIII ст., але коло святих, на честь яких створено пісні значно розширилося. Пісні на честь святого апостола Андрія, попри його всеукраїнський культ не часто створювали порівняно з іншими. У рукописних співаниках XVIII–XIX століть записи андріївських пісень поодинокі. У “Богогласнику” надруковано теж усього одну пісню.

Завдяки джерелознавчим дослідженням, відомо тексти тільки семи духовних пісень на честь св. ап. Андрія. Більшість із них цікаві, пройняті різними апокрифічними мотивами, християнськими легендами:

“Андрея свята вси купно вѣрныи днесъ да похвалим” (лемківські співаники віднайдені Юліаном Яворським, які тепер зберігаються у фонді Сергія Маслова: № 53, кінець XVIII – початок XIX ст.; № 54, переписав 1790 року Іоан Олесницький, с. Перунка Грибівського пов.; № 55, початок XIX ст., с. Поляни Грибівського пов.);

“Апостола первозванна російскаго фундатора” (співаник І. Югасевича, 1671–1763 років);

“Во всю землю произыде Вѣщаніе” (співаники І. Югасевича, 1671–1763 років, М. Сабова, кінець XVIII ст., Закарпаття, “Богогласник”);

“Днесъ празднуемъ всеѣятаго фундатора російскаго апостола хвалнаго Андрея Первозваннаго” (Шаришський співаник, 60–80-х років XVIII століття);

“Воспойте вѣрны Петрова сродника, Андрея славна Христу ученика” (“Кам’янський Богогласник” 1734 року);

“Звани ти первій бистъ з рибака, / Петрова сородника восхвалим убо днесъ” (Архів М. Возняка, № 791/184; співаник кінця XVIII століття, який був власністю Павла Андрусіва з с. Лукви, тепер Богородчанського р-ну Львів. обл.; текст пісні відомий тільки з цього рукопису, не публікувався; апокрифічні мотиви у тексті пісні відсутні).

“Приступѣте вѣрніи християн соборы, коль нам ся являет Андрей первозванный” (збірник лемківського піснетворця та укладача співаників Андрія Дем’яновича (1768); закарпатця І. Югасевича (1671–1763) та деякі рукописні закарпатські пісенники XIX століття.

Найдавніший текст (“Воспойте вѣрны”) зафіксовано в лемківському “Кам’янському Богогласнику” 1734 року, а пісню, що увійшла до почаївського “Богогласника” записано приблизно у середині XVIII століття у збірнику професора Омеляна Калужняцького та згодом у збірнику Івана Югасевича, який у юному віці навчався у Львові та міг зацікавитися галицьким духовнопісенним репертуаром. Ще одна пісня (“Андрея свята вси купно вѣрныи днесъ да похвалим”) зустрічається тільки у записах із лемківських співаників. Незважаючи на те, що у закарпатських співаниках І. Югасевича та Шаришському (Пряшівщина) записано чотири пісні, дуже сумнівно, що вони створені місцевими піснетворцями. Прикметно, що словацький славіст П. Женюх ці чотири тексти розглядає, як такі, що створені по інший бік Карпат, або ж узагалі в східнослов’янському культурному середовищі [12, s. 266]. У тому числі це стосується пісні “Апостола первозванна”, яку він

опублікував за записом у співанику І. Югасевича [12, s. 265–266]. Ймовірно, що словацького дослідника на припущення про східнослов'янське походження тексту наштовхнули такі рядки:

“Апостола Первозваннаю російскаго фундатора

Восхвалим днесь велегласно

.....
Киев град днесь веселися,

Пам'ять твоя днесь явися,

Всеї вселенной яко солнце.

.....
Крестителю подобайся, ангел во плоти явися

Росия тя прославляет,

Триумфальнѣ выхваляет” [12, s. 265].

У цьому контексті звернімо увагу на те, що в тексті пісні “Во всю землю” (“Богогласник”) наголошено, що св. ап. Андрій “Постиг страны Російскія, / Вшед на горы Кієвскія”. Проте, у рукописних текстах співаників (Калужняцького та Югасевича) є відмінності. У співанику Югасевича читаємо: “Доступил страны кієвскія и народы вифанскія” [12, s. 265–263]. У створеному задовго до згаданого югасевичевого співаника збірнику з колекції Омеляна Калужняцького цей текстовий фрагмент такий, як і у “Богогласнику”, хоча з помилками: “Доспѣл страны р[о]ссійскія, / И на горах (!) кієвскія” [5, с. 339]. Отже, акцент на тому, що святий відвідав “страни російскія” зроблено не почаївськими редакторами, а, скоріш за все, самим піснетворцем. Разом із тим варіант фрази, в якому замість фрази “страни російскія” записано “страни кієвскія” (співаник Югасевича) доречний згідно з історичною ретроспективою.

Як уже зазначалося (з іншого приводу), в “Богогласнику” є фраза про те, що св. ап. Андрій прийшов на гори київські “Росію просвіщати”. Цієї фрази не віднаходимо у співаниках Калужняцького та Югасевича, тож вона є плодом фантазії почаївських редакторів. Щодо визначення “страни російскія”, “Росію просвіщати”, то зрозуміло, то зрозуміло, що не йдеться про Росію, а Київську Русь. Окрім цього, побутування цих текстів на Лемківщині та теренах історичного Закарпаття (у прилеглих районах до Лемківщини, наприклад, словацький Шариш) вказує на те, що всі вони створені лемківськими піснетворцями, чим виявляли свою належність до спільної русько-української культури. Зауважу, що в трьох із шести пісенних текстів (“Воспойте вѣрны Петрова сродника”, “Приступите вѣрныи християн соборы”, “Андрея свята вси купно вѣрныи”) згадок про Київ та Русь взагалі немає; у них хіба що по одному разу згадується Сіон, “Едем небесныи” та “Вифанская страны и ины”. У цих піснях доволі опосередковано прославлено діяння апостола Андрія.

Повертаючись до мови про редакторську працю василіян над текстом пісні “Во всю землю”, звернімо увагу на те, вони вилучили останню строфу, відому зі співаників Калужняцького та Югасевича. Ось її текст:

“Ознаймуєт благодать на Кієвских горах сіяти,

Радость нам нынѣ там зявляется, тебе нынѣ прославляет,

И мы прославляем,

Тебе величаем” [5, с. 399; 12, s. 263].

Її в “Богогласнику” замінено двома новими:

“Крест истинный Рачитель,
Крестной тайны поучитель,
В Ахайї научаше,
Вѣрных словом утверждаше,
На Крестѣ распяся,
Любезно скончася.

Апостоле Первозванный,
Нам от Бог дарованный,
Предстателем у нас буди,
Благослови твоя люди,
Бы крест знаменіє,
Был нам в спасеніє” [3, № 162].

Окрім створення двох додаткових строф, василіяни, можливо, з огляду на звичну для свого чернечого чину катехитично-просвітницьку діяльність, наголосили, що апостол Андрій “в Ахайї научаше”. Про це не сказано в співаниках Калужняцького та Югасевича. Недоречності тут немає, адже він дійсно “научав” в Ахайї [3, № 162], одній із провінцій Римської імперії на півночі Пелопонесу в Греції. Про це писали архієпископ Ліонський Євхерій (? – 449) та Ісидор Іспалійський (570–636).

В андріївських піснях оспівано мученицьку смерть апостола Андрія, розіп’ятого на дереві (відоме “як андріївський хрест”), що описана в численних апокрифічних текстах. Згадали про це й почаївські василіяни (“На Крестѣ распяся, / Любезно скончася”), хоча про розп’яття в текстах співаників Калужняцького та Югасевича про це не йдеться, лише про різноманітні знущання над ним:

“В Синоді дерзновенно
Став противо мужественно
Против зверѣй лютеѣйших.
Там претерпѣв многа
За Христа и Бога.

По земли влечаху,
Из уст зубы терзаху,
Жилами нещадно біяху,
Каменем нань метаху
И там здрав явися,
От ран исцѣлися” [5, с. 398].

У пісні “Андрея свята”, автор якої намагався показати свою обізнаність із християнською літературою перед змалюванням сцени жорстоких знущань над апостолом, вказав на його чудеса зцілення людей:

“Многа чудеса Андрей сотворивши,
Прокаженна з недуг очистивши,
Стремглав повѣшен от поган зрадливых,
Вѣри Хрестовой велми не жичливых.

На крижу вѣсит на буком бавити,
Не перестане невѣрных просити,

Бы ся над собом улѣтовали,
Мученичества му не прешкаждали.

Бо юж, глагола, Господа на тронѣ
Вижду сѣдяща во горном Сионѣ,
Матер Божію и ангелскы хоры
Пророк, мученик, апостол соборы.

Сия изрекши, Дух предаде Богу,
Заплату в небѣ одебравшу многу,
Яку ни око вѣдѣло, ни ухо слышало,
Ни серце люцкіє нигды не пояла” [2, с. 212].

Усе, що тут сказане, відповідає різним апокрифічним деталям, але одне не зрозуміло: як сприймати слово “стремглав” – “швидко, стрімголов” чи, скоріш за все як “униз головою”. Але ж св. ап. Андрія розп’яли не догори ногами. У такий спосіб за часів останніх років правління імператора Нерона в Римі стратили його брата св. ап. Петра, який бажав собі такої смерті, згідно з пророцтвом Ісуса: “Поправді, поправді кажу Я тобі: Коли був ти молодший, і ходив, куди бажав. А коли постарієш, – свої руки простягнеш, і інший підпереже, і поведе, куди не захочеш... 19 А оце Він сказав, щоб зазначити, якою то смертю той Бога прославить. Сказавши таке, Він говорить йому: “Іди за Мною!” (Іван 21:18-19).

Піснетворці ніби змагалися в тому, щоб виявити свої знання в церковній історії та християнській літературі. Автор пісні “Пристапѣте вѣрнии” (співаники лемка Івана Дем’яновича та закарпатця Івана Югасевича) повідомляє, що “Христу послѣдова Кифа со Андреем” [12, с. 266], а інший у пісні “Апостола Первозванна” з цього ж рукопису згадує відомого красномовця часів імператора Марка-Аврелія Євлія Арістіда (117–181 рр. н. е.) “Ритор церкви ты явися духом святым научися, Євлій вѣщаст”. Закінчується пісня такими двома рядками:

“Бы-сме могли с тобою быти
В вѣк вѣка в небѣ жити” [12, с. 266].

Із семи андріївських текстів тільки у цьому віднаходимо цікавий лексичний штрих (бы-сме), який вказує як на відголоски лемківської говірки, так і словацької мови: “бы-сме” (sme, слов.), з тобою “би ми” (аби ми могли). Однак всі андріївські тексти лемківського походження доводять єдність загальноукраїнської культурно-християнської традиції, яка вийшла зі спільного джерела Київської Церкви св. Володимира.

До християнських легенд, пов’язаних із Києвом, Дніпром тісно примикає чудо святого Миколая про врятування втонулого немовляти. Хоча легенда була відома в численних переказах, її в духовних піснях на честь святого майже не використовували. Єдину пісню, текст якої вдалося виявити у двох рукописних співаниках, створено не пізніше середини XVIII століття, найімовірніше за все у Галичині. Записи збережено завдяки співанику священника та піснетворця Івана Пашковського (НТШ-370, Тернопільщина, 40–60-ті роки XVIII століття) та священника Петра Богонкевича (НБУВ, ф. I, 885, м. Отинія, Покуття, 60–80-ті роки XVIII століття):

“Чудо святе Николає, твое визнаєм,
 Когда еси трем сиротам дав злато...
 [...]
 В слупѣ златом показался,
 И чуд твой невинное дитяtko з Днѣпра дал,
 Же нѣкотра прийшла кланятися,
 Грѣхов своих спасатися
 В градѣ Киевѣ.

Видвизнуле-сь з Днѣпра-рѣки дитя живеє,
 Знайшла его пред образом еше теплоє,
 Взяла тебе вихваляти,
 Чуда твои прославляти”⁴.

Іван Франко в тон бароковому піснетворцю у своїй поетичній інтерпретації чуда св. Миколая з піснетом та в пориві творчої наснаги дав волю власній фантазії й почуттям:

“Де ключник від Софії церкву відмикати.
 Наблизився, надслухує, що за дивне диво?
 В церкві десь дитина плаче! Він вертає живо,
 Кличе сторожа від церкви, двері відмикають
 І на плач той на дитячий швидко поспішають.
 І що ж бачать? На коверці дитина мала, мала,
 Мокра вся лежить, де образ отця Миколая.
 Дали знати по всім місті, що така причина,
 Щоб сходились пізнавати, чия се дитина.
 [.....]
 О, як радісно до серця притис батько сина.
 Але мати з тої втіхи стала мов німая,
 Лиш радіє при іконі отця Миколая.
 Рознеслося на весь Київ, на всю Русь святую,
 Як Миколай з Дніпра витяг дитину малую” [9, с. 119–120].

Переповідати зміст цієї релігійної легенди немає потреби, як й історію з’яви знаменитої ікони Миколи Мокрого в київському Соборі Святої Софії. Це яскраво, в стилістиці поезії доби Бароко та Романтизму з теплою змалював як невідомий піснетворець, так і Іван Франко у вірші “Чудо з утопленим хлопцем”. Хіба що коротко заострімо увагу на фразі з пісні: “трём сиротам дав злато”. Вона породжена давньою легендою про допомогу св. Миколая трём сестрам. Закинуті їм через димохід три мішечки зі золотими монетами, стали згодом одним із символів традиції щорічних дарунків від святого Миколая в адвентові передріздвяні дні.

Здавна в Україні шанують архістратига Михаїла. Саме на його честь споруджено одну з найдавніших християнських святинь стародавнього Києва Михайлівський собор. Архістратиг Михаїл давній небесний покровитель Києва (з XVI століття його зображення є на гербі Київського воєводства). Але про це ми не дізнаємося з текстів пісень до арх. Михаїла, оскільки вони зіткані переважно зі слів хвали архістратигу Михаїлу, відголосків апокрифічних мотивів та біблійних писань.

⁴ ІР НБУВ. Ф. І. № 885. Арк. 4 зв.

Пісень на прославу арх. Михаїла, як і на честь ап. Андрія Первозванного в українських рукописних джерелах XVII століття не виявлено, хоча це не означає, що їх не створювали. Мабуть писали, але дуже мало. З XVIII ст. відомо понад десять пісень до арх. Михаїла, найдавніші з яких датуються приблизно другою–третьою чвертями згаданого століття. Серед піснетворців михайлівських текстів були Дмитро Левковський (“Да соберутся днесь християн соборов”), Іван Вольський (“Істинний глас твой Михаїле”) та Іван Мاستиборський (“Михаїле, гетьмане ужасний, над всьх святих ты естес прекрасный”). Усі вони були греко-католицькими священиками, залишили помітний слід в історії української духовної пісні середини–другої половини XVIII століття. Але їхні михайлівські пісні не увійшли до стародруку. Натомість у “Богогласнику” надруковано текст “Воинства небеснаго силы, Михаїле святыи Воєвода” піснетворця Василя (згідно з акровіршем). Він, вдало послуговуючись власними інтелектуальними набутками та використовуючи своє поетичне обдарування, зумів тісно переплести апокрифічні та біблійні мотиви, відтак наголосив:

“Пророк то Исаїа пишет, что ся уже от вѣка стало:

Денница спаде со небесе, с нею злых ангелов немало,
А яко риза очервленна,
Не может быти убѣленна
Так дуси ангелстїи зліи,
Невозмогут біти благїи” [3, № 158].

У Святому Письмі згадано перемогу архістратига Михаїла над драконом і бунтівними ангелами: “І відбулася на небі війна: Михаїл і ангели його воювали проти дракона, і дракон і ангели його воювали проти них, 8 та не встояли, і не знайшлося вже місця для них на небі. 9 І скинутий був великий дракон, древній змії, званий дияволом і сатаною, що спокушає всю вселенну, скинутий на землю, і ангели його скинуті з ним. 10 І почув я гучний голос на небі, який промовляв: нині настало спасіння, і сила, і царство Бога нашого і влада Христа Його, тому що скинутий наклепник братів наших, який зводив наклепи на них перед Богом нашим день і ніч” (Од. 12 : 7–10). Переосмислюючи сказане, автор пісні “Ликуют вси на небесех” констатує:

“Гордость твоя надменная,

Есть на вѣки подножная:

Бог рекл на тя наступати,

Твою крѣпость попирати,

Даде власть на змію, и на скорпію,

И на всю силу вражію” [3, № 157].

Зраду Люципера та вірних йому ангелів по-своєму яскраво змалював згаданий піснетворець Василь (“Воинства небеснаго силы”):

“Люципер честнѣйшїи во тварех помыслив равен быти Богу,

З навѣйшаго престола в небѣ вчинил себѣ во ад дорогу,

Егда бо Михаил мечь прїя,

Гордый князь в ад слетѣ вопыя:

Горе ж нам уже во вѣк буде,

О праведншїи Божїи Суде!” [3, № 158].

Софія Щеглова, покликаючись на текст опублікованого І. Франком апокрифу “Бунт ангелів і сьв. Михаїла” [11, с. 308; 1, с. 325–329] слушно відзначала, що його зміст досить ретельно переказано в пісні “Воинства небеснаго силы”. Водночас вона застерегла, що “ми не хочемо стверджувати, що якраз це сказання було джерелом пісні, але, мабуть, таким було яке-небудь сказання аналогічного характеру” [11, с. 309]. Що ж, застереження вмотивоване. Тому, яким би текстом не користувався Василь Пашковський⁵, він, акцентуючи увагу на окремих апокрифічних фразах, що оповідають про гнів Бога, згідно з Франковою апокрифічною публікацією “затряс небом і ударив громом великим”, унаслідок чого “полетів Люципер з неба со всім полком своїм в пекло”, а “тоті дияволи летіли так густо, як дощ” [11, с. 308] у богогласниковому тексті констатує:

“Да идут вси в огненно море,
Где буде тим вѣчное горе,
Да спадет угліе тѣмное,
Во адово дно подземное” [3, № 158].

Усе це стало покарою Люциферу за його гординю, а тому богогласниковий піснетворець каже:

“Хтѣлесь быти равен Богу,
Пад як молнія под ногу,
Искушал Бога в пустынѣ,
Искушаеш всѣх до нынѣ.
Но як был искусителем,
Еси ада днесь жителем,
Оувы тебѣ! Лютѣ восклицаеш,
Горшія муки ожилаеш
В день судный, в день судный, в день судный”.

Висновки. Здебільшого піснетворці не зловживали переповіданнями апокрифічних мотивів чи цілих сюжетів, намагалися їх використовувати переважно з метою збагачення тексту. У багатьох піснях взагалі важко вгледіти сліди апокрифіки. Деякі автори, ймовірно, навіть не знали, що в своїх текстах заглиблювалися у цю літературу. Є чимало й таких пісень, які взагалі нічого спільного з апокрифами не мають.

Подальші приклади адаптації апокрифічних сюжетів в духовних піснях треба продовжувати і варто це здійснити в окремій монографії, спираючись не тільки на богогласникові тексти, частково з рукописних співаників, але й весь корпус текстів духовних пісень барокової доби. Таке масштабне дослідження в своїй основі повинне бути насамперед джерелознавчо-текстологічним. Відтак можна приступати і до інших ракурсів наукових розвідок. Підвалини таких досліджень закладені ще І. Франком, який послідовно сповідував тезу: Ad fontes. Але, повторю, ще багато чого треба зробити для розв’язання цього наукового аспекту дослідження джерел поетичних текстів українських духовних пісень.

⁵ М. Возняк вважав, що пісню “з апокрифічними мотивами стручення Люципера за гордість з неба до пекла” створив В. Пашковський, хоча на підставі чого не пояснив [5, с. 399].

Список використаної літератури

1. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Т. II: Апокрифи новозавітнії / Зібрав, упоряд. і пояснив І[ван] Франко. Львів: Накладом Наукового Товариства імени Шевченка, 1896. 394 с. LX.
2. Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / вступ, упоряд. і ком. О. Гнатюк. Львів: Місіонер, 2000. С. 212.
3. Богогласник : пѣсни Благоговѣйныя Праздником Господским, Богородичным и Нарочитых Святых чрез весь год приключаяющимся, к сим же нѣкоторым Чудотворным Иконам служащыя, таже различныя Покаяныя и умилителныя содержащ. Собран, по силѣ исправлен, четырьми Частми опредѣлен, Типом и Чертами Мусикійскими Напечатася и изобразися. В святѣй чудотворнѣй Лаврѣ Почаевской, Тщанієм Иноков Чину С. Василія Великаго, Лѣта от Рождества Христова 1790 [Почаїв: Друкарня отців василіян, 1790–1791]. № 144.
4. Вілкул Т. Літопис і хронограф. Студії з домонгольського київського літописання. Київ: Інститут історії України НАН України, 2015. С. 162.
5. Возняк М. Матеріяли до історії української пісні і вірші. *Українсько-руський архів*. Львів: Друкарня НТШ, 1914. Т. X.
6. Волянюк Т. Андрій Первозванний – апостол Руси-України. *Андріївський вісник: історико-богословський щорічний журнал Рівненської Духовної семінарії Української Православної Церкви Київського Патріархату*. Рівне, 2012. № 1. С. 25.
7. Карташов А. В. Очерки по истории Русской церкви. Москва: Терра, 1993. Т. I. С. 44.
8. Огієнко І. Апостол Андрій — основоположник Церкви Української. Українська церква. Том перший: *Нариси з історії Української Православної Церкви*. Прага 1942. С. 24.
9. Франко І. Давне й нове. Друге побільшене видане збірки мій “Ізмарagd”. Поезії. Львів: Накл. Укр. Русь. Вид. Спілки, 1911. С. 119–120.
10. Франко І. Наші коляди. Львів: З друкарнѣ товариства імени Шевченка, 1890 (Відбитка з “Дѣла”).
11. Щеглова С. “Богогласник”: историко-литературное изслѣдование. Киев: Типография Университета Св. Владимира 1918. С. 308.
12. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert / Hrsg. von Peter Zeñuch. Köln–Weimar–Wien: Böhlav, 2006. 982 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen : N. F., Bd. 23) (Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae: vol. II). 982 S.
13. Rothe H., Medvedyk J. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in eusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Köln–Weimar–Wien: Böhlav Verlag, 2016. Band 1: Facsimile. 602 S. Köln–Weimar–Wien: Böhlav Verlag, 2016. Band 2: Darstellung. 432 S.

References

1. Apokryfy i liegundy z ukrains'kykh rukopysiv. T. II: Apokryfy novozavitnii / Zibrav, uporiad. i poiasnyv I[van] Franko. L'viv: Nakladom Naukovoho Tovarystva imeny Shevchenka. 1896. 394.
2. Barokovi dukhovni pisni z rukopysnykh spivanykiv KhVIII st. Lemkivschyny / vstup, uporiadkuv. i kom. O. Hnatiuk. L'viv: Misioner, 2000. 334 s.
3. Bohohlasnyk: psni Blahohov'tjnyia Prazdnykom Hospodskym, Bohorodychnym y Narochytykh Sviatykh chrez ves' hod prykliuchaiuschymysia, k sym zhe n'korym Chudotvornym Ikonam sluzhaschym, tazhe razlychnym Pokaiannym y umylytelnym sodrzhasch. Sobran, po syl'ti ispravlen, chetyrmy Chastmy opred'tlen, Typom i Chertamy Musykijskymy Napechatasia i izobrazysia. V sviat'tj chudotvorn'tj Lavr't Pochaievskoj, Tschaniem Inokov Chynu S. Vasiliia Velykaho, L'ta ot Rozhdestva Khrystova 1790 [Pochaiv: Drukarnia ottsiv vasyliian, 1790–1791]. 600 s.
4. Vilkul T. Litopys i khronohraf. Studii z domonhol's'koho kyivs'koho litopysannia. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2015. 518 s.
5. Vozniak M. Materialy do istorii ukrains'koi pisni i virshi. Ukrains'ko-rus'kyj arkhiv. L'viv : Drukarnia NTSh, 1914. T. Kh. 241–480.
6. Volianiuk T. Andrij Pervozvannyj – apostol Rusy-Ukrainy. Andriivs'kyj visnyk: istoryko-bohoslovs'kyj schorichnyj zhurnal Rivnens'koi Dukhovnoi seminarii Ukrains'koi Pravoslavnoi Tserkvy Kyivs'koho Patriarkhatu. Rivne, 2012. № 1. 25–34.
7. Kartashov A. V. Ocherky po ystoriy Russkoj tserkvy. Moskva: Terra, 1993. T. I. 714 s.
8. Ohienko I. Apostol Andrij – osnovopolozhnyk Tserkvy Ukrains'koi. Ukrains'ka tserkva. Tom pershyj: Narysy z istorii Ukrains'koi Pravoslavnoi Tserkvy. Praha 1942.
9. Franko I. Davnie j nove. Druhe pobil'shene vydanie zbirky mij “Izmaragd”. Poezii. L'viv: Nakl. Ukr. Rus'. Vyd. Spilky, 1911. S. 119–120.
10. Franko I. Nashi koliady. L'viv : Z drukarn't tovarystva ymeny Shevchenka, 1890 (Vidbytko z “D'tla”).
11. Schehlova S. “Bohohlasnyk”: ystoryko-lyteraturnoe yzsl'edovanye. Kyev: Typohrafiya Unyversyteta Sv. Vladymyra 1918, 343 s.
12. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert / Hrsg. von Peter Žeňuch. Köln – Weimar – Wien : Böhlav, 2006. 982 c. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen: N. F., Bd. 23) (Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae: vol. II). 982 S.
13. Rothe H., Medvedyk J. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Köln – Weimar – Wien : Böhlav Verlag, 2016. Band 1: Facsimile. 602 S. Köln – Weimar – Wien: Böhlav Verlag, 2016. Band 2: Darstellung. 432 S.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2018.

Прийнята до друку 23.10.2018

**APOCRYPHA SOURCES OF UKRAINIAN BAROQUE SPIRITUAL SONGS
THROUGH THE PRISM OF IVAN FRANKO'S RESEARCHES (BASED
ON SELECTED LYRICS IN HONOUR OF SOME CHRISTIAN SAINTS)**

Jurij MEDVEDYK

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

The purpose of the article is to continue the study, initiated by Ivan Franko, about the influence of apocrypha sources on the poetic texts of Ukrainian Baroque spiritual songs. The comparative and source research methods have been mainly applied in this article. This study is innovative as it contains a detailed textological analysis of the poetic texts of Ukrainian spiritual songs, in which the extracts of the texts from Christian apocrypha have been creatively rethought. Ivan Franko was the first who noted the influence of apocrypha sources on the poetic texts of spiritual songs in the late 19th century. The great Ukrainian historian Mykhailo Hrushevskyy was also interested in this issue. I. Franko stated that the influence of the apocrypha on the texts of Christian spiritual songs was a European-wide phenomenon, which successfully adapted into Ukrainian culture. However, as an objective of Ukrainian research, the problem of the influence of apocrypha on the texts of spiritual songs has not actually been solved since the early 1920s. One of the reasons was the dominant atheistic influence in the Soviet period. Nowadays, however, there are no artificial obstacles in the context of another ideological paradigm. In addition, a source textual base has been created in order to study the issue of the influence of apocrypha on the spiritual poetry of Ukrainian Baroque authors. The author of this article used selected lyrics in honour of the saints from the Pochaiv "Bohohlasnyk" (Book of Chants) for source and textual analysis. This eighteenth-century edition was reprinted by the German-Austrian publishing house "Bohlaus Verlag" (2016) with scientific comments. In this article, the main objectives of the research are a) to perform a textual comparison of the lyrics of the "Bohohlasnyk" with records of the same texts in Ukrainian handwritten songbooks of the 17–18th centuries; b) to study apocrypha sources in the poetic texts of Ukrainian spiritual songs; c) to find out the attitude of Pochaiv editors of "Bohohlasnyk" to the influence of apocrypha sources on the poetic texts of spiritual songs. All this work has been done for the first time.

It is stated that apocrypha texts were an important source of inspiration for Ukrainian songwriters. Basically, the editors of "Bohohlasnyk" tolerated the influence of apocrypha. It can be said that most of the authors knew not only the canonical foundations of the Christian religion but were also interested in various apocrypha for a didactic and creative purposes. We can state that the Ukrainian spiritual songs have a so-called bookish origin. As a result of the combination of canonical and apocryphal sources, Ukrainian authors of spiritual songs achieved a high religious and artistic level composing a large number of songs.

Keywords: Apocrypha sources, Baroque spiritual songs, Ivan Franko, Christian saints, Bohohlasnyk.

УДК 78.071.1

orcid.org/0000-0002-3765-9402; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10425>

ЮХИМ ГОЛИШЕВ: “ПАТЕНТ” НА ДОДЕКАФОНІЮ

Олег РОЖАК

*Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
теоретико-композиторський факультет, кафедра композиції,
вул. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005,
тел.: +380964736403, e-mail: yourhouse.pl@gmail.com*

Актуальність дослідження полягає у необхідності введення Юхима Голишева в українськомовну музикознавчу базу, як українського композитора, який писав у дванадцятитоновій техніці. Метою роботи є розглянути постать Ю. Голишева в контексті музики 1910–1930-х років, визначити його роль в європейській музиці того часу та виявити основні причини, згідно з якими Ю. Голишев не отримав визнання як перший композитор-додекафоніст, хоча його перший додекафонний твір був написаний ще у 1914 році. Дослідження було виконане з використанням таких методів: історіографічний (для вивчення життєвого і творчого шляху Ю. Голишева), метод гіпотез (для визначення причин, через які Ю. Голишев не отримав “патенту” на додекафонію), аналогії (для підтвердження деяких запропонованих гіпотез подібними випадками з історії), комплексний (для підсумування всіх чинників і аспектів досліджуваного явища). У дослідженні вперше були запропоновані гіпотези, які б пояснювали причини, через які Юхим Голишев – композитор українського походження – не залишився в історії як перший додекафоніст. Хоча він написав своє Струнне тріо у дванадцятитоновій техніці 1914 року, за кілька років до першого додекафонного опуса Арнольда Шенберга. Перші три гіпотези – про другорядну роль музики в житті Ю. Голишева, порівняно з візуальними мистецтвами, про невизнання Ю. Голишева його сучасниками і про плагіат з боку А. Шенберга були спростовані у статті. Це дослідження засвідчило, що основною причиною згаданого феномену є несприятливі життєві обставини, які призвели до втрати майже всіх музичних творів Ю. Голишева (Струнне тріо – єдиний уцілілий твір композитора). Ця гіпотеза знаходить своє підтвердження через аналогічні випадки в історії музики. Зокрема, менша популярність Йозефа Матіаса Гауера як композитора (порівняно із А. Шенбергом) спричинила менше поширення його системи композиції. Інший приклад – репресії проти іншого композитора українського походження – Миколи Рославця – призвели до втрати частини його творчої спадщини.

Ключові слова: Юхим Голишев, додекафонія, серіалізм, Струнне тріо.

Постановка проблеми. Про Струнне тріо Ю. Голишева відомо давно, як і про рік його написання – 1914. Питання першості Ю. Голишева на перший погляд, не мало б викликати сумніву, адже А. Шенберг оголосив про створення додекафонії у 1923 році, в Сюїті для фортепіано ор. 23. Проте в працях, присвячених Ю. Голишеву, музикознавці висловлюються про це частково, лише у вигляді окремих рипущень.

А в українському музикознавстві ситуація навколо композитора, родом з України ще більш незрозуміла ^– україномовна література про Ю. Голишева обмежується коротким описом його життєвого шляху і згадкою про “Струнне тріо”, як про дванадцятитоновий твір.

Аналіз останніх досліджень та публікацій щодо теми. У зв’язку з майже цілковитою втратою творчої спадщини Ю. Голишева, цю постать належно не вивчали науковці. Проте, зважаючи на його досягнення у “Струнному тріо” і вагомість Ю. Голишева в середовищі митців-модерністів, його ім’я фігурує серед провідних композиторів початку ХХ століття, які перебували у пошуку нової системи звуковисотної організації. До таких праць належать дослідження Д. Гойови [1], Ю. Холопова [4], Я. Пейса [5]. Натомість, американська музикознавиця Дж. Вівер у своїй дисертації [6] цікавиться технікою Ю. Голишева у Струнному тріо, порівнюючи цей твір із “П’ятьма п’єсами для струнного квартету” Г. Еймерга. Варто зазначити, що у більшості цих праць розділи, присвячені Ю. Голишеву були поверхово-інформативними і складали мізерну частину дослідження. Винятком є стаття Я. Пейса “Юхим Голишев, Арнольд Шенберг і витоки дванадцятитонові музики” [5], де частково досліджене питання першочергового права композитора родом з України називатися винахідником додекафонії.

Актуальність теми зумовлена необхідністю повноцінного залучення Ю. Голишева в україномовний сегмент музикознавства як композитора українського походження, який працював у дванадцятитоновій техніці.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві комплексно розглянуто постать Ю. Голишева в контексті історії музики першої третини ХХ століття. Окрім того, висунуто та перевірено очевидні гіпотези, які свідчили б про причини відсутності у композитора родом українського походження світового “патенту” на додекафонію, незважаючи на те, що його перший твір у дванадцятитоновій техніці був написаний ще у 1914 році (тобто, за декілька років до написання першого додекафонного твору А. Шенберга) та, як показали дослідження, всупереч беззаперечному факту, що Ю. Голишев був свідомим у дванадцятитоновому мисленні, випереджаючи свій час.

Мета статті – розглянути Ю. Голишева в контексті стильового розвитку мистецтва першої третини ХХ століття, визначити його внесок у розвиток європейської музики, з’ясувати долю переконання музикознавців у першості Голишева як першого додекафоніста та з’ясувати обставини, що перешкодили отриманню ним “патенту” на додекафонію. Для досягнення вказано мету у статті поставлено такі **завдання**:

- на основі біографічних фактів з життя Ю. Голишева визначити його роль у мистецькому середовищі першої третини ХХ століття;
- окреслити специфіку техніки композиції у Струнному тріо Ю. Голишева;
- враховуючи факти з біографії композитора, взяті з музикознавчих праць, окреслити основні гіпотези відсутності у Ю. Голишева історичного права називатися винахідником додекафонії;
- підтвердити або спростувати знайдені гіпотези.

Полеміка навколо питання, кому належить першість винаходу нової звуковисотної системи від початку ХХ століття, досягла стабільної фази. Поволі музикознавці врахували заслуги тих композиторів (а їх понад десяток), котрі на

фоні кризи романтизму і появи нових течій у інших видах мистецтва (так званих “-ізмів”) докорінно реформували систему музичного мислення.

У 1983 році в СРСР часів “застою” була опублікована стаття російського радянського теоретика Юрія Холопова “Хто винайшов 12-тонову техніку?” [4], у якій дослідник намагався описати всі наявні джерела виникнення додекафонії. Мета дослідника – відповісти на далеко не риторичне питання, винесене у титульну назву статті. У цілому, праця Ю. Холопова є інформативною. Автор відстежує хронологію творів у яких застосовано окремі елементи організації звуковисотного матеріалу. Не враховуючи залучених до фактажу статті імен випередників додекафонії Арнольда Шенберга, радянський музикознавець підсумовує свої наукові розвідки з позицій консервативної думки про винахідника додекафонії: “Втім, говорячи про мистецькі явища, завжди важливіше не те, хто «винайшов» новий прийом, а те, хто вдихнув у нього життя. Отже, незважаючи на необхідність визначення пріоритету, головним є розгляд художньої цінності результатів. Припустимо, можна погодитись з Гауером, що він працював у галузі 12-тонової музики раніше за Шенберга. Але не можна відкидати того, що “трійця” нововіденської школи в музичному відношенні явно і набагато вища Гауера-музиканта” [4, с. 57]. Тобто, Ю. Холопов апелює насамперед до аспекту естетичної цінності творів композиторів-першопроходців на шляху додекафонії, вважаючи факт комплексної розробки композиторської техніки є сильнішим за історичні аргументи і підготовчий етап цього процесу. На нашу думку, таке твердження не є об’єктивним, оскільки існують різні історичні чинники, які свідчать про несправедливість надання, пальми першості у винаході додекафонії нововіденцям. Йдеться про формування покоління послідовників тої чи іншої системи. Зокрема, творчість представника нововіденської школи – Антона Веберна – надихнула наступну потужну генерацію композиторів “другої хвилі” музичного авангарду. Натомість, творчість Йозефа Матіаса Гауера, кандидатуру якого найчастіше пропонують опоненти теорії першості Шенберга і нововіденців, була визнана лише у 1960-х роках. На той час серіалізм, похідний від первинної дванадцятитоновості, вже втратив популярність як серед представників молодого покоління композиторів, так і серед таких майстрів, як П. Булез, К. Штокгаузен, Л. Ноно та ін.

У центрі інтересу даних розвідок – факт звернення автора у списку винахідників нової системи до композиторів українського та російського походження. Радянський музикознавець уперше в СРСР описав систему синтетакордів забороненого у Радянському союзі з 1930-х Миколи Рославця, згадав імена композиторів-“втікачів”, котрі емігрували з Російської імперії до встановлення радянської диктатури. Серед них імена Юхима Голишева та Миколи Обухова. Твори М. Обухова почали виконувати в Росії лише з початку 2000-х. Трагічна доля спіткала і партитури М. Рославця, більшість з яких була знищена у 1930-х роках. Музика, яку радянська влада вважала “буржуазним мистецтвом” служила серйозним аргументом для репресій 1930-х років. Навколо постаті М. Рославця склалася абсурдна ситуація, про яку згадує українська музикознавиця О. Коменда: “Присутні на лекції-концерті М. Лобанової, що проводилася в Московській організації СК СРСР у березні 1989 р., молодші сучасники Рославця були здивовані існуванням його творів, адже їм довелося знати його лише як чиновника” [2, с. 35]. Серед творів Ю. Голишева збереглося лише одне Струнне тріо, у якому він застосував ще у 1914

році дванадцятитонову техніку. Раніше Ю. Холопова в СРСР ніхто про цей твір не згадував, як і замовчували радянські музикознавці й ім'я його автора.

Серед композиторів, уродженців Російської імперії, Ю. Холопов виділяє М. Рославця, котрий, на його думку “як музикант, композитор, щонайменше не поступається Гауеру” [4, с. 35]. При цьому російський музикознавець закликає колег до створення спеціальної праці про творчість композитора. На цей заклик відгукнулася майже через 30 років після публікації статті Ю. Холопова російська музикознавиця М. Лобанова, видавши монографію “Николай Андреевич Рославец и культура его времени” (2011) [3].

Про творчий внесок емігрантів, які виїхали з Російської імперії – М. Обухова (з 1918 року проживав у Франції) та Ю. Голишева (оселився у 1909 році в Берліні задовго до Жовтневої революції) радянський музикознавець згадує рідше. Зокрема, у висновках до статті Ю. Холопова ім'я М. Обухова взагалі не зустрічається. Коротка замітка про композитора подана у другому розділі статті “Народження 12-тонової музики”: “У 1918 році М. Обухов пише дві «Літургічні пісні» (на текст К. Бальмонта). В одній із них – «Кров!» («Le sang!») – принцип структури, – «абсолютна гармонія» із 12-тонових комплексів. «Абсолютну гармонію» Обухова можна назвати несерійною додекафонією. Від вільної атональності Веберна і Шенберга вона відрізняється систематичним і свідомим використанням 12-тонових полів”. [4, с. 52–53] Як відомо, творчість М. Обухова набула популярності на межі ХХ–ХХІ століть, причому не лише в Росії, але і в Європі. Проте його визнали у Франції сучасники після публікації його теоретичної праці “Трактат про гармонію тональну, атональну і тотальну”. А в 1957 році французький композитор Артур Онеггер заснував премію імені М. Обухова за кращу партитуру з використанням нової нотації. На нашу думку, визнання М. Обухова за межами батьківщини повністю компенсує критичне ставлення до його постаті в СРСР.

Про внесок Ю. Голишева у формування дванадцятитонової системи, Ю. Холопов писав: “В наступному, 1914 році, виходець із Росії (композитор і живописець) Ю. Голишев komponує струнне тріо, в якому використовує техніку комплексів 12 висот і 12 тривалостей, тобто елементи серіальної техніки (авторський підзаголовок тріо у виданні 1925 року – «Zwölftondauer-Musik»”. [2, с. 50–51] У висновках Ю. Холопов позиціонує Ю. Голишева як одного з винахідників серіалізму: “В результаті, не можна сказати, «хто» (винайшов 12-тонову систему): додекафонію знайшли Шенберг і Веберн, серійність – Веберн і Стравінський, вільну додекафонію – Обухов, серіалізм – Голишев і Кляйн, тропи – Гауер”. [4, с. 57] Попри все, Ю. Холопов не закликає до написання об'ємної праці про Ю. Голишева (як у випадку із М. Рославцем). Якою мірою це пов'язано з політичними причинами, відсутністю фактів і опублікованих творів композитора, суб'єктивною позицією музикознавця – визначити складно, оскільки плутанина розвитку гуманітарної науки в СРСР – результат тиску ідеології, репресій та специфіки мислення за “залізною завісою”. У праці “Хто винайшов 12-тонову техніку?” автор надав пріоритет питанню становлення додекафонії, а не аналізу творчості забутих “вітчизняних” композиторів. Далі спробуємо дати відповідь на питання: чи поділяли інші музикознавці думку Ю. Холопова щодо першості Голишева-серіаліста? Для наочності, долучимо до цієї статті стислий огляд системи Ю. Голишева у його Струнному тріо.

Процес становлення Ю. Голишева як мистця і музиканта тривав протягом 1910–1930-х років. В Одесі він почав займатися музикою та образотворчим мистецтвом одночасно, що і визначило у подальшому вектори його професійного розвитку. В 1909 році він разом зі сім'єю емігрував до Берліна, рятуючись від антисемітських погромів на півдні тодішньої Російської імперії. Ю. Голишев навчався в Консерваторії Штерна у класі Феруччо Бузоні, котрий підтримував його творчі ідеї. У Берліні уродженець Херсонщини прожив до 1933 року. До кінця 1910-х, окрім занять з композиції, Ю. Голишев вів виконавську (скрипка) і диригентську діяльність. Ці та інші біографічні дані знаходимо у праці відомого дослідника російської та радянської музики ХХ століття, німецького музиколога Детлефа Гойови “Нова радянська музика 20-х років” [1], а також у статті англійського піаніста і музиколога Яна Пейса “Юхим Голишев, Арнольд Шенберг і витоки дванадцятитонової музики” [5].

Юрій Голишев-композитор був переконаним авангардистом. У Струнному тріо він застосував авторську техніку, яку назвав “Zwölftondauer-Komplexe” (“Комплекс дванадцяти тонів і тривалостей”). Деяко іншою є назва твору у єдиному друкованому варіанті, виданому в 1925 році у видавництві Robert Lienau Verlag (тепер – Robert Lienau Musikverlag GmbH & Co. KG, що працює у місті Ерцгаузен) – “Zwölftondauer-Musik” (“Музика дванадцяти тонів і тривалостей”).

Детальний розбір техніки Струнного тріо Ю. Голишева містить дисертація американської дослідниці Дж. Вівер “Теоретизуючи атональність: вклад Герберта Еймерга і Юхима Голишева у дванадцятитонову композицію” [6], опублікована у 2014 році. Дослідниця порівнює твір Ю. Голишева з твором “П'ять п'єс для струнного квартету” Г. Еймерга.

За твердженням Дж. Вівер, основу техніки у Струнному тріо становить організація не лише звуковисотного матеріалу, як це є в додекафонії, а й ритмічних тривалостей: “Ці комплекси дванадцяти тонів і тривалостей застосовуються і до ритму, і до звуковисотності у творі. У кожному комплексі, який ми бачимо в партитурі, дванадцять звуків хроматичної гами проходять без повторень, за одним-двома незначними винятками”. [6, с. 151] Винятки теж розібрані у дисертації: “Обидва нетипові повторення звуків відбуваються у четвертій частині <...> Це єдині приклади у всьому Тріо, де дванадцятитоновість трактується вільно. Стилiстично це більше схоже на використання дванадцятитонового комплексу Еймергом у його струнному квартеті, написаному в 1925 році. Після цього комплексу починається новий розділ музичного твору, який відмічений зміною стилю із “мелодія та акомпанемент” у першій половині твору на хоральну кінцівку” [6, с. 153]. З цього твердження можна зробити висновок, що Ю. Голишев, як і всі ранні додекафоністи, допускав вільне трактування техніки на межі розділів. В окремих випадках додекафонічна концепція Ю. Голишева втілена в традиційній репризній формі (наприклад, рондо в II частині), фактурі (гомофонно-гармонічна фактура в IV частині) та прийомах розвитку (часте використання імітації). Цього зазвичай уникали у своїх творах переконані додекафоністи. Але серед ранніх апологетів дванадцятитоновості подібний підхід застосовував львів'янин Юзеф Кофлер у ранніх опусах. “Musique de ballet” op. 7 – цикл танцювальних п'єс, у якому в назві чітко визначена жанровість: “Marche”, “Valse”, “Tango” і “Galop Finale”. У “Musique quasi una sonata” op. 8. Кофлер застосує принцип циклічної пермутації серії (твір, написаний у 1927 році і випередив подібні спроби А. Берга і А. Веберна, які зробили австрійські композитори у 1930-х), і водночас не уникає алюзій до романтичної

фортепіанної сонати. “15 варіацій на 12 тонів” ор. 9 – приклад поєднання строгої додекафонії і жанрових варіацій.

Щодо інтерпретації Голишева-додекафоніста, Дж. Вівер, йдучи за Еймертом схильна його вважати послідовнішим у своїй техніці, ніж його сучасники, які творили дванадцятитонові опуси до появи “патенту” Шенберга: “Окрім наведених вище двох прикладів, Тріо ніколи не відходить від строгої послідовності дванадцяти тонів хроматичної гами без повторень. Ці комплекси, як їх називає і Голишев, і Еймерт, представлені як мелодично, так і гармонічно у Тріо. Хоча ця музика не є серійною в тому сенсі, що не всі звуки є упорядковані в ряди, Голишев підходить ближче до досягнення упорядкованих рядів, ніж це робить Еймерт у своїй композиції <...> Голишев чітко розглядає певний порядок звуковисот, оскільки презентує їх і в реверсі, таким чином наближаючись до поняття серійної організації звуків” [6, с. 153–154].

Натомість, як пише Дж. Вівер, ритмічний компонент у Струнному тріо Ю. Голишева не є настільки строго регламентований, як звуковисотність. “Поєднання певного звуку з конкретною ритмічною одиницею є лише у першій та останній частині твору і тільки під час першого проведення дванадцятитонового ряду. Однак, тривалості, з’являються в першому такті першої частини, складають основу для ритмічних конструкцій, що використовуються в інших частинах” [6, с. 155]. На початку третьої частини американська дослідниця констатує зміщення цілої дванадцятискладової ритмічної структури (“ритмічного комплексу”) на півтон вище при незмінному співвідношенні звуковисотності, порівняно із початковим комплексом. Хоча таке зміщення зустрічається лише один раз, твердження про свідому організацію композитором двох компонентів музичної мови – звуковисотності та ритму очевидне і не піддається сумніву.

Аналіз Струнного тріо Ю. Голишева показав, що у спробі створення тотального серіалізму композитор значно випередив свій час. Як пише Дж. Вівер, “важливо, що такого типу ротація з’являється у творі Голишева настільки [хронологічно] рано, навіть якщо брати до уваги тільки дату публікації, тобто, 1925 рік <...> Комплекс тривалостей Голишева, з’єднаний із найпростішим дванадцятитоновим рядом (по суті – хроматичною гамою), є насправді найбільш раннім прикладом серійної техніки зразка 1950-х. Хоча є лише гіпотезою те, чи було відоме “Тріо” Голишева цим композиторам. Мессіан, Булез, Штокгаузен і Еймерт були колегами в результаті залучення Еймерта до співпраці з WDR і Дармштадськими літніми курсами. Цілком можливо, що Еймерт згадував про твори Голишева” [6, с. 159–160]. На нашу думку, твердження про вплив саме Ю. Голишева на ранніх серіалістів є перебільшенням, адже А. Веберн у 1930-х роках вже міг похвалитися теоретичними (цикл лекцій “Шлях до нової музики”) і практичними (Варіації ор. 30) досягненнями на шляху винаходу тотального серіалізму.

Також, Д. Гойови, Я. Пейс, Дж. Вівер пишуть про те, що Ю. Голишев написав твір у специфічній нотації, у якій відсутні випадкові знаки альтерації, а нота з хрестиком усередині означала підвищення на півтон. Як важає англійський музикознавець Ян Пейс, це було результатом впливу ідей його вчителя і наставника, Феруччо Бузоні, який, як відомо, виступав проти традиційної системи нотації [5]. Д. Гойови, висловлює ще цікавішу версію: “... його система нотного запису з хрестиками для півтонів точно співпадає із системою Ніколая Обухова, яку він, найімовірніше, не знав. Можливо тут існував якийсь спільний російський попередник?” [1, с. 159].

Отже, Ю. Голишев у своєму першому дванадцятинозовому творі досягнув межі тотального серіалізму – течії, яка сповна про себе заявила у 1950-х роках, будучи фактично фундаментальною композиційною технікою “другої хвилі” авангарду. Також Голишев-композитор використав альтернативну нотацію у Струнному тріо. Виникає закономірне питання: як же Ю. Голишев поступився А. Шенбергу у праві “запатентувати” додекафонію? У спробах дати відповідь на це питання у цій статті будуть висловлені декілька гіпотез, які перш за все пов’язані із життєвим і творчим шляхом Ю. Голишева.

1. Відомі на сьогодні факти з біографії Ю. Голишева, описані у працях Д. Гойови, Я. Пейса та ін., свідчать про його захоплення живописом під впливом Василя Кандінського у 1920-х роках. Але висновок про те, що Ю. Голишев повністю припинив композиторську діяльність, є хибним, у чому можна перекоонатися у процесі детального вивчення біографії композитора. Кульмінаційним моментом розвитку його музичної творчості прийнято вважати симфонічну поему “Льодова пісня”. Цей опус, датований 1919 роком, вважається першим у світі додекафонним твором для симфонічного оркестру. На жаль, партитура “Льодової пісні”, як і інші твори Ю. Голишева, була втрачена, щоправда згадки про прем’єру залишилися. Ян Пейс описав твір, як “симфонічну поему, що триває 75 хвилин із піснями, оркестровою музикою та візуальними ефектами” [5]. Починаючи з 1920-х, Ю. Голишев дійсно дедалі більше зосередився на занятті живописом, проте продовжував займатись музикою до початку наступного десятиліття. Про перебіг музичної творчої діяльності Ю. Голишева після здобуття ним європейської слави писав Д. Гойови: “Він винаходив нові інструменти, роздавав виконавцям у якості інструментів кухонне начиння. Вивчав природничі науки (хімію та фізику, зокрема акустику), працював у якості технічного консультанта на студії “TOBIS-Klangfilm”, де познайомився із С. Ейзенштейном та В. Пудовкіним, для яких у 1931 році написав музику до радянського фільму “Ігденбу – великий мисливець” [1, с. 96]. Можна стверджувати, що інтерес Ю. Голишева до музики не згас, тому перша гіпотеза не є вірною.

2. Гіпотеза про непопулярність Голишева-митця утвердилася завдяки аналогії з постаттю Й. Гауера, для якого саме невизнання сучасниками стало вирішальним у боротьбі за першість у додекафонії. Варто сказати, що у період Першої світової війни Ю. Голишев був важливою фігурою у європейському мистецькому середовищі, про що свідчить його дружба з Ф. Бузоні, Р. Штраусом, І. Стравінським, В. Кандінським, В. Гропіусом та іншими відомими в той час митцями, про що пише, зокрема, Ян Пейс: “Батько Голишева був другом Кандінського і відомий художник переконав натхненного Голишева почати малювати ще до його переїзду в Німеччину. До часу прем’єри його “Sinfonie aggregate”, яка відбулась 21 лютого 1919 року, Голишев разом із Раулем Хаусманном та Ріхардом Хюльсенбеком примкнув до течії дадаїстів і був співавтором маніфесту, який закликав до “жорстокої боротьби” проти “експресіонізму та неокласичної культури <...> Його роботи були помічені на перших виставках дадаїстів. Він презентував Антисимфонію (“Musikalische Kreisguillotine”¹) як частину цих виставок у квітні 1919 року <...> Він також став учасником так званої Листопадової групи і в певний момент, на початку 1920-х

¹ У перекладі “Музична кругова гільйотина”. Симфонія написана у трьох частинах: Провокаційний укол; Хаотична ротова порожнина або Підводний літак; Складаний гіпер фа-дієз мажорчик.

стояв в одному ряду із такими маститими митцями, як Ганс Гайнц Штукеншмідт, Ганс Тіссен, Макс Буттінг, Філіп Ярнах, Курт Вайль, Владімір Фогель, Ганс Ейслер, Фелікс Петріек, Яша Горенштейн, Джордж Антейл і Стефан Вольпе” [5].

Становище Ю. Голишева, на перший погляд, мало б сприяти належній оцінці творчої спадщини мистця. Проте для повноти розкриття другої гіпотези варто враховувати ще один вагомий факт, згаданий у вступній частині цієї статті. Йдеться про наявність послідовників, учнів чи навіть школи композитора. І тут факти не на боці Ю. Голишева: якщо додекафонія А. Шенберга поширилася за межі так званої нововіденської школи, досягнувши через А. Веберна післявоєнної “другої хвилі” музичного авангарду, то першість Ю. Голишева серед його сучасників відстоював лише Г. Еймерт. Саме він уперше заявив на право Ю. Голишева бути додекафоністом-першопрохідцем: Д. Гойови, Дж. Вівер і Ян Пейс, характеризуючи Ю. Голишева як додекафоніста посилаються на працю “Atonale Musiklehre” Еймерта, у якій він “...вніс до списку не названий твір Голишева, датований 1914 роком, як перший зразок дванадцятитонової музики, написавши згодом, що Гауер зайнявся чистою атональністю наступного року. Еймерт в певний момент став близьким другом Голишева, володів кількома його картинами, які були знищені під час війни, але коли вони вперше зустрілись – незрозуміло (ймовірно до 1924 року), оскільки пам’ять Еймерта була неясною, як стверджує Гельмут Кірхмайер. Еймерт продовжував наполягати, що Голишев був першим композитором-додекафоністом і в пізніших працях” [5]. Незначна підтримка музикологів, а також відсутність у Голишева теоретичної праці, де б він описав свою систему, частково пояснює, чому А. Шенбергу, а не Ю. Голишеву надали “патент” на додекафонію.

3. Додекафонію, без сумніву, можна вважати науковим відкриттям у музиці. Історія науки знає випадки, коли одне і те ж відкриття було зроблене декількома вченими водночас. Хрестоматійними є факти, які стосуються винайдення телефону і рентгенівських променів у XIX столітті. А. Белл – власник патенту на телефон, подав заявку в бюро всього лиш на дві години раніше, ніж Е. Грей. Досі не вирішена суперечка за першість відкриття X-променів між прихильниками кандидатур В. Рентгена та І. Пулюя. І якщо пристрої Е. Грея і А. Белла мали різні конструкції, то у випадку з X-променями є доведеним факт знайомства В. Рентгена із працями І. Пулюя до того, як німецький фізик запатентував своє відкриття. Третя гіпотеза, висунута в цій статті, є результатом аналогії із подібними випадками, і є нічим іншим, як конспірологічною теорією. З факту, що світ мистецтва доволі тісний, впливає припущення, що А. Шенберг міг скопіювати або запозичити систему Ю. Голишева. Щоб перевірити цю гіпотезу, необхідно лише дізнатись, чи були в Ю. Голишева контакти із А. Шенбергом і чи знав австрієць про існування Струнного тріо Ю. Голишева. Розмиті відомості про це знаходимо у праці Д. Гойови. Німецький музикознавець стверджував, що Ю. Голишев надсилав своє Струнне тріо А. Шенбергу й отримав у відповідь “жахливого та гнітючого” листа, в якому австрійський композитор наполягав, що дванадцятитонова система – його власний винахід. Проте англійський музиколог Ян Пейс, пояснив ситуацію так: “...ймовірно, це відбулося після літа 1921 року (інакше Шенберг не міг говорити про додекафонію як власний винахід), і, швидше за все, після 1925 (припускаючи, що Голишев надіслав копію друкованої партитури). Таким чином, мало ймовірно, що Шенберг знав про Тріо до цього, хоча цілком можливо, що спільний друг чи знайомий міг згадати про цей твір, але це вимагає подальших досліджень” [5]. Згадуючи не

доведене припущення Дж. Вівер, що Г. Еймерт міг познайомити ранніх серіалістів 1950-х із Струнним тріо, а також спростовану Я. Пейсом гіпотезу Д. Гойови про запозичення ідеї додекафонії А. Шенбергом, можна стверджувати, що плагиату з боку австрійського композитора не було.

4. Останню гіпотезу про вирішальну роль нищівного впливу зовнішніх обставин у збереженні творчої спадщини, вважаємо найбільш вагомою. У 1933 році Ю. Голишев планував організувати в Берліні персональну виставку власних робіт, яких на той час налічували близько двохсот. Однак виставка була заборонена, а твори визнані зразками “дегенеративного мистецтва” і знищені представниками націонал-соціалістичної влади. Сам Ю. Голишев змушений під тиском переїхати до Барселони. У вирі революційних подій 1936 року більшість його картин була знищена. Після переїзду до Франції у 1938 році і протягом Другої світової війни Ю. Голишев перестав займатися мистецтвом, працюючи інженером-хіміком, втративши при цьому майже всі свої зв’язки в мистецькому світі. Про повернення Ю. Голишева до мистецтва пише Д. Гойови: “У 1956–1966 роках жив у Сан Паулу; отримавши підтримку В. Дзаніні, знову почав займатись художньою творчістю, був натхненником групи молодих бразильських композиторів “Musica Nova”. З 1966 році до смерті жив у Парижі” [1, с. 97]. Очевидно, у ці роки і були загублені неопубліковані музичні твори Ю. Голишева, що вкрай ускладнило роботу дослідникам його творчості. А відсутність теоретичних праць Ю. Голишева про його нову систему – обов’язкового атрибута усіх тогочасних композиторів-винахідників – дала змогу А. Шенбергу цілком законно присвоїти собі “патент” на додекафонію.

Висновки. Отже, несприятливі обставини життя Ю. Голишева, ймовірно, і спичинили те, що він не став для історії “винахідником” додекафонії. У якості підтвердження останньої нашої гіпотези можна навести схожі приклади з історії музики початку ХХ століття. Адже Ю. Голишев був далеко не єдиним, хто хотів реформувати музичну мову в період кризи романтизму. Зусилля Й. Гауера не були належно оцінені сучасниками. Окрім того, на відміну від А. Шенберга, він не емігрував після приходу націонал-соціалістів до влади в Австрії. Його твори теж вважалися “дегенеративним мистецтвом”. М. Рославець постраждав від іншого тоталітарного режиму – радянського. Будучи прогресивним митцем, він потрапив у немилість влади, через що постраждала насамперед його творча спадщина (частину якої, на щастя, вдалося відновити у результаті багаторічного дослідження М. Лобанової). У випадку з Ю. Голишевим залишається лиш констатувати наступний факт. Струнне тріо значно випередило свій час, але такого вирішального впливу на наступні покоління композиторів, як творчість представників нововіденської школи, цей твір, очевидно, не мав.

Перспективи цього дослідження полягають у необхідності популяризації Ю. Голишева в Україні. Це ім’я не часто вживається в українськомовних джерелах. Композитор українського походження, якого деякі дослідники вважають першим серіалістом, мав би мати визнання в себе на Батьківщині. Ім’я Ю. Голишева та аналіз його Струнного тріо фігурує в дослідженнях німецьких музикологів Г. Еймерта (у праці про теоретичні засади атональної музики) і Д. Гойови (в контексті історії російської музики початку ХХ століття), англійця Я. Пейса та росіянина Ю. Холопова (дослідження витоків дванадцятитонової музики), американки Дж. Вівер (порівняння систем Ю. Голишева і Г. Еймерта). Натомість,

в українському музикознавстві обмежується невеличкою статтею в Енциклопедії сучасної України (стаття О. Зінкевич)². У зв'язку з цим, питання про повноцінне долучення Ю. Голишева в наукометричну базу як композитора українського походження і розгляд його творчості, як одного з феноменів української музики початку ХХ століття, є вкрай важливим в українському музикознавстві.

Список використаної літератури

1. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. Н. Власовой. Москва: Композитор, 2006. 368 с.
2. Коменда О. Творчість М.Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навчальний посібник / вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 226 с.
3. Лобанова М. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. Санкт-Петербург: Петроглиф, 2011. 352 с.
4. Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? *Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов Института им. Гнесиных.* Москва, 1983. С. 34-58.
5. Pace I. Yefim Golyshev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music. *Desiring Progress*: веб-сайт. URL: <https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music> (дата звернення: 18.02.2019).
6. Weaver J. *Theorising atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golysheff's contributions to composing with twelve tones: dissertation prepared for the degree of doctor of philosophy.* University of North Texas, 2014. 243 p.

References

1. Goyovi, D. (2006) *New Soviet music of the 20-th years*. Translated by Vlasova N. Moskva:Kompozitor (rus).
2. Holopov, Yu. (1983) *Who had invented twelve-tone technics? Problems of the Austrian-German music. First third of the XX century.* Moskva: Muzyka. 34-58 (rus).
3. Komenda, O. (2015) *M. Roslavets' activity in the context of incipience of the musical modernism: teach. manual; 2nd edition, suppl.* Lutsk (ukr)
4. Lobanova, M. (2011) *Nikolay Andreevich Roslavets and the culture of his time.* Sankt-Peterburg: Petroglif (rus)
5. Pace, I. (2015) *Yefim Golyshev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music*. Retrieved from <https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music> (дата звернення: 18.02.2019).
6. Weaver, J. (2014) *Theorising atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golysheff's contributions to composing with twelve tones: dissertation prepared for the degree of doctor of philosophy.* Denton: University of North Texas (eng).

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2018.

Прийнята до друку 23.10.2018

² Але ім'я Ю. Голишева відсутнє в "Українській музичній енциклопедії" (2006).

YEFIM GOLYSHEV: A DODECAPHONY “PATENT”**Oleh ROZHAK**

*Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko,
theory of music and composition faculty,
department of composition,
5, Nyzhankivs'koho Str., Lviv, Ukraine, 79005,
phone: +380964736403, e-mail: yourhouse.pl@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3765-9402>*

Relevance of the study is conditioned by necessity to include Y. Golyshev to Ukrainian musicology section as Ukrainian-born composer, who composed with twelve-tone technique.

The main objective of the study is to consider Y. Golyshev in the context of music of the 1910-30 years, to determine his role in European music of that time and to find out main reasons according to which Y. Golyshev is not known as first composer-dodecaphonist.

The study was done by using such methods: historiographical (for studying Y. Golyshev's life and creative path), hypothesis (for searching reasons which prevented Y. Golyshev's getting the dodecaphony “patent”), analogy (for confirmation of some hypotheses by similar facts from history), complex (for generalization of factors and aspects of the investigated phenomenon).

For the first time the main hypotheses which could answer why Ukrainian-born composer Yefim Golyshev did not stay in history as first dodecaphonist despite he had written his String trio in twelve-tone technique in 1914, several years before Arnold Schoenberg's first dodecaphonic opus were put forward. First three hypotheses – about secondary role of music in comparison with fine arts in Y. Golyshev's life, about the non-recognition of Y. Golyshev by his contemporaries and about A. Schoenberg's plagiarism were refuted. Our research testified that primary reason of this phenomenon is the negative impact of external circumstances of Golyshev's life, which led to the loss of almost all his pieces (String trio is the only saved his composition). This hypothesis confirms itself by similar cases from the history of music. In particular, less popularity of J. Hauer as a composer (compared to A. Schoenberg) caused to less popularity of his composition system. Other example – repressions against other Ukrainian-born composer M. Roslavets caused to loss of part of his creative contribution etc.

Keywords: Yefim Golyshev, twelve-tone technique, serialism, String trio.

УДК [78. 27; 78. 481]

orcid.org / 0000-0002-0290- 0614; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10426>

АНАЛІЗ СОЛОСПІВУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА “ГОМОНІЛА УКРАЇНА” З ПОЕМИ “ГАЙДАМАКИ” ТАРАСА ШЕВЧЕНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Руслана ШЕВЧЕНКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва
вул. Валова 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +380636141664; e-mail: ruslana.lviv.1990@gmail.com*

Досліджено фортепіанну фактуру солоспіву та проаналізовано інструментальні супроводи дум у виконанні кобзарів-сучасників М. Лисенка. Проблема полягає у виокремленні поняття “бандурних знаків” у системі музичних знаків та їх втілення у фортепіанній партії солоспіву композитора з циклу “Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка”. Мета статті полягає у виявленні прийомів та елементів бандурного виконавства та описі “бандурних знаків” у фортепіанній партії солоспіву. Результати: вплив кобзарського виконавства та утілення “бандурних знаків” у фортепіанній партії солоспіву є ознакою національної музичної мови М. Лисенка.

Ключові слова: М. Лисенко, солоспіви, Т. Шевченко, “Гайдамаки”, фортепіанна фактура, дума.

Постановка проблеми. Досліджуючи творчість М. Лисенка, О. Козаренко назвав його творцем “першої загальнонаціональної музичної семіотичної системи” [5, с. 11] і вказував на “багатоосновність Лисенкового комунікату” [5, с. 12]. Однак проблема своєрідності музичної мови композитора і її новаторського збагачення ще не вивчена кризь призму бандурного виконавства та потребує музикознавчого опрацювання

Аналіз останніх досліджень і публікацій. С. Шип розглядає категорії музичного знака, коду та визначає музичний знак як “звуковий предмет, що має властивості художнього символу” та коду “як системи певного типу” [13, с. 16–17]. Питанню вивчення феномену музичної мови М. Лисенка присвячено дослідження О. Козаренка [5].

Виокремлення раніше не з’ясованих частин загальної проблеми. Вплив бандурного мистецтва та виділення поняття “бандурних знаків” у системі музичних знаків, їх втілення у фортепіанній партії солоспівів М. Лисенка з циклу “Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка” дотепер не були предметом вивчення музикознавців.

Метою статті є розгляд різних способів втілення прийомів бандурної гри та їх використання як системи “бандурних знаків” у фортепіанній партії солоспіву “Гомоніла Україна” з поеми “Гайдамаки” Т. Шевченка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Визначаючи унікальну роль видатного українського композитора-класика М. Лисенка в історії музики, М. Ржевська наголосила, що “єдиним втілювачем українського «національного ідеалу» на початок ХХ століття залишався М. В. Лисенко ... Вже перше десятиліття ХХ століття несло ознаки майбутнього переміщення центру семіосфери, ... в бік свого роду «українізації», переважання українських культурних кодів” [10, с. 11]. Пропагуючи українську музику, композитор не лише записував народні пісні (близько 1 500 пісень різних жанрів), але створив 600 обробок народних пісень. Активне впровадження фольклору у власних музичних творах, за визначенням Л. Корній, стало основою “самобутнього національного романтичного стилю композитора” [7, с. 23]. М. Лисенко у листі від 17 травня 1896 року до Ф. Колесси зазначав: “Я взяв у німця в Лейпцігському консерваторіумі науку його про музику, а вернувся додому та й став за поміччю тієї науки над своїм добром працювати ... Може, якийсь час був під впливом чужої науки, а далі вигнався на своє і вже ясно одмежував собі, де моє, а що не моє” [9, с. 263]. У 1873 році на засіданні Південно-Західного відділу Імператорського Російського географічного товариства у Києві композитор виступив з рефератом “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм”. С. Грица зазначила, що “перші повноцінні записи мелодій дум із текстами представив М. Лисенко, ... надрукувавши їх 1874 року в першому томі «Записок» цього ж товариства” [4, с. 96]. У праці “Про народну пісню і про народність у музиці” М. Лисенко розглянув думу “Про Хмельницького та Барабаша”, записану з репертуару кобзаря П. Братиці. У цих науково-фольклористичних працях композитор вперше звернувся до думного епосу та вивчив музичні особливості дум і пісень у виконанні кобзарів. Основоположник української класичної музики також започаткував наукове вивчення кобзи-бандури. М. Хай стверджує, що “М. Лисенко вперше в українській і чи не вперше у світовій етноорганологічній практиці не лише емпірично дослідив, а й практично описав характерний для українців інструментарій бандуру-кобзу О. Вересая і торбан Ф. Відорта” [11, с. 46]. Наукове осмислення фольклору, популяризація дум та вивчення мистецтва О. Вересая та П. Братиці вплинули на творчість М. Лисенка, що сприяло глибшому переосмисленню композитором системи цінностей української культури. Рівень присутності та утілення “бандурних знаків” у творчості митця виявило унікальність постаті композитора в історії української музики.

Вивчаючи особливості моделі національної музичної мови М. Лисенка, О. Козаренко визначив музичний знак, як “сегмент звучання або тексту, який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ним у взаємних реляціях” [5, с. 9]. Інтонаційний зворот стає основою музичної мови та виконує роль позначень знака і сам стає носієм знака. “Бандурні знаки”, характерні для творчості кобзарів, стали частиною іншої системи природних знаків, перенесені композитором без змін значення та інформації, яку вони містять та формуються як звукові символи української нації. “Бандурні знаки” входять також у систему знаків у масштабному коді “Україна”, який визначаємо як збірне поняття, що описує весь спектр культурного життя, сукупність знаків-символів, які генетично зберігаються у підсвідомості українців і передаються від покоління до покоління. С. Шип вважає, що “коди являють собою штучні знакові системи, створені з метою надійного зберігання і транспортування інформації” [13, с. 11]. Для композитора код “Україна” поєднує асоціативні зв’язки з бандурою як звуковим символом української

нації, думою – центральним жанром у творчості кобзарів, у якому втілювалися естетичні ідеали, виявлялася мудрість, гідність, незламність українського народу та поезією Т. Шевченка. У своєму дослідженні Т. Булат і Т. Філенко [2, с. 330, 345] подають фотографії музею М. Лисенка зі зображенням робочого кабінету, у якому є кобза, торбан, бандура з колекції українських народних інструментів, що зібрав композитор та погруддя Т. Шевченка. Поет і художник уважав, що його роль у суспільстві – нести світло істини, тому свою першу збірку Т. Шевченко назвав “Кобзар”, порівнюючи себе з цими мандрівними співцями. Така позиція поета співзвучна з думкою, яку М. Лисенко висловив у листі до Ф. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 року: “Не моє особисте я мені любе в моїх роботах, бо я освічений собі чоловік і перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю й працюю на користь їй. Під цим стягом тільки й повинен ходити й ділати” [8, с. 254]. Активна участь у культурно-громадському житті тогочасної України, самоідентифікація себе як нового типу митця, в основі творчості якого заклик до визволення нації, прагнення до волі стає спільним для двох корифеїв української культури. За словами І. Дзюби: “Лисенко свідомо ставив собі завдання: здійснити в музиці те, що Шевченко здійснив у поезії” [3, с. 7].

Для поетичної мови Т. Шевченка як основоположника нової української літератури характерна милозвучність (і за терміном С. Людкевича “співність”), тому О. Козаренко слушно наголошує: “Шевченко і Лисенко принципово змінили манеру вислову” [5, с. 13]. Проводячи паралель між двома визначними постатями в українській культурі, Л. Корній розглядає вплив поезії Т. Шевченка на “ідейну спрямованість, тематично-образний зміст творчості Лисенка” та наголошує “нову якість національної музичної мови ... мистецької спадщини М. Лисенка” [7, с. 22]. Саме цикл “Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка” засвідчує ознаки своєрідного національного стилю композитора, тому С. Людкевич уважав М. Лисенка “за найкращого музичного інтерпретатора Шевченкової поезії” [9, с. 355]. У цьому циклі також найбільше виявляються текстуальні художньо-образні “знаки бандури” у фортепіанній партії, визначаються найтиповіші прийоми кобзарського виконавства.

Прикладом запровадження “бандурних знаків” у фортепіанну фактуру служить солоспів “Гомоніла Україна” для тенора, написаний на слова з поеми “Гайдамаки”, з Четвертої серії “Музики до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка”. Втілення складових коду “Україна” через семантику бандури стає новим аспектом у виявленні “семантично-знакової багатомірності” [5, с. 13] у національній музичній мові М. Лисенка. Завдяки імплантації “бандурних знаків”, зрощенню різноінструментальних начал – інструментальної народної музики, автентичного кобзарського виконавства, впровадження тембрального звукообразу бандури як яскравого елемента національної звукової сфери – М. Лисенко накреслив нові шляхи розвитку українського романсу. Досліджуючи новаторські риси вокальних творів композитора Т. Булат вказує: “На зміну побутовому романсу з його тематикою страждання, розчарувань, любовного жадання в українську музику прийшов романс розгорнутої форми, позначений тонким психологізмом, вибуховою силою громадянських настроїв і соціального протесту. Так в українській сольній вокальній ліриці розкрився не знаний до того, багатовимірний художній світ” [1, с. 7].

У фортепіанному вступі епіко-драматичного солоспіву “Гомоніла Україна” М. Лисенко використав такі “бандурні знаки”:

1. Нисхідні тирати. Вони записані в інструментальній партії кобзаря С. Пасюги у транскрибуванні Ф. Колесси в думках: “Про Марусю Богуславку”, “Про удову”, “Про сестру і брата” як потрійний форшлаг [6, с. 450–467]. Проте М. Лисенко у першому і другому тактах солоспіву оформив тирату у вигляді тріолі, яка викладена шістнадцятими тривалостями. Висхідна тирата в епіко-драматичних солоспівах з циклу “Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка” та обробках епічних народних пісень для голосу з фортепіано композитор трактує як символ блискавичного удару шаблею козаків, перемоги та звитяги. Низхідна тирата у солоспіві “Томоніла Україна” отримує інше семантичне значення: показує муки не одної особистості, а багатостраждальної матері-України, чиї найвідважніші, найкращі сини пролили кров за її свободу, проте ця жертва є даремною. У вступі закладено “зерно” страждання нації. М. Лисенко дуже болісно співпереживав цю трагедію і в подальшому музичному розвитку наповнив фортепіанну фактуру великою кількістю тират, які викладено паралельними октавами та використано для максимальної передачі емоцій зневіри. Таким способом композитор творчо переосмислив цей бандурний прийом гри і створив новий тип викладу тират у фортепіанній партії. М. Лисенко збагатив цими тиратами весь твір, а не лише вступ.

2. Арпеджіато. Цей “бандурний знак” також використав у партії кобзи І. Кучеренко у думі “Про смерть козака-бандурника”, яку “схопив” на фонограф О. Сластіон 1910 року [6, с. 479]. М. Лисенко впровадив виконання арпеджіато штрихом *staccato* у фортепіанну фактуру солоспіву. Композитор наслідував спосіб гри на бандурі, який Г. Хоткевич назвав “глушення струн” [15, с. 56]. Він полягає у припиненні коливання струни на бандурі-кобзі після щипка за допомогою безпосереднього дотику цілої руки або одного пальця до струни. У першому, другому тактах вступу у фортепіанній партії солоспіву поєднано “бандурний знак” – арпеджіато та спосіб його виконання на бандурі – “глушення струн”. Прийом гри на фортепіано арпеджіато пов’язаний зі специфікою звуковидобування на цьому інструменті. За допомогою автоматичного опускання демпфера на струну після удару молоточка відбувається припинення коливання струни, і як наслідок – зупинка звучання, що таким способом відтворює прийом гри на бандурі – “глушення струн”.

3. Розлоге висхідне арпеджіато (від сі-бемоль великої до сі-бемоль другої октави) у третьому такті. М. Лисенко спеціально заліковує кожен звук цього акорду у фортепіанних партіях правої та лівої рук. Цим митець створює ефект нашарування і збагачення обертонами звукової палітри. За допомогою фортепіанної фактури композитор намагається передати специфіку виконання на бандурі, коли кожний наступний звук накладається на попередні і звучать всі щойно зіграні інтервали в певному проміжку часу та створюється ефект “нечистої педалі” на фортепіано. Особливість звуковидобування на бандурі підсилюється ферматою. За її допомогою М. Лисенко імітував коливання струн бандури під час щипка та їх природне затихання.

У першому куплеті на словах: “Томоніла Україна, довго гомоніла, довго, довго кров степами текла, червоніла. Текла, текла та й висохла” у фортепіанній партії лівої руки на слабкій долі такту композитор постійно використовує повторення октави, що асоціюється зі звучанням дзвонів. У десятому такті солоспіву на словах: “текла, текла та й висохла” митець наголосив жажливу трагедію синкопованим пунктирним ритмом, який припадає на чотири долі п’ятидольного такту. Кожна зміщена доля при цьому акцентується. Композитор творчо переосмислив особливості виконання

кобзарями експресивної мелодекламації та втілив їх в інструментальному супроводі солоспіву. На трагедійній кульмінації фортепіанна партія підсилює акцентування окремих складів вокальної партії октавним викладом мелодичної лінії. М. Лисенко застосував ремарку *colla voce* – з додаванням голосу.

В інструментальній перегрі до другого куплету композитор використав лише двічі низхідну тирату. Проте у тритактовому “приігриші” (термін Ф. Колесси) [6, с. 61] до третього куплету М. Лисенко інтенсивно впроваджував у фортепіанну фактуру “бандурні знаки”, які були у вступі: низхідні тирати, арпеджіовані акорди, імітація розлогого висхідного арпеджіато. Однак композитор не ідентично відтворив їх, а змінив спосіб їх виконання. Арпеджіовані акорди не виконують штрихом *staccato*, як у вступі. Імітація розлогого висхідного арпеджіато охоплює менший діапазон: від сі бемоля великої октави – до ре другої октави. Низхідні тирати викладено тридцять другими тривалостями, а не шістнадцятими, як у вступі, і використано по дві у кожному такті. Насичуючи фактуру фортепіанної перегри цим “бандурним знаком” композитор підготовляє слухача до кульмінаційного розділу вокальної поеми, яка написана у тричастинній формі з динамізованою скороченою репризою. Митець повторює початок вірша: “Гомоніла Україна, довго гомоніла, довго-довго кров степами текла червоніла” – 43–51 такти. Періодичне чергування контрастної динаміки від *p* до *f* посилює алюзію дзвону. У фортепіанній партії М. Лисенко поряд із елементами дзвону поєднав “бандурні знаки”: октавні тирати, які асоціюються з образом кобзаря, котрий не тільки є свідком воєнних подій, але й закликає до боротьби та перемоги над ворогами. Отже, кобзар і бандура-кобза є невід’ємними символами ідеї боротьби українців та їх прагнення свободи.

Висновки. Творчо переосмислюючи особливості кобзарського виконавства, композитор творить власну систему музичних знаків, які ми назвали “бандурними знаками”. Вони стали незамінною складовою великого коду “Україна”, передаються з покоління до покоління і є частиною історичної пам’яті нації. “Етнічна самоідентифікація”, за визначенням М. Ярмо виявляється “через народно-пісенну “лексику”, її стилістичні прийоми” [14, с. 239], проте, у фортепіанній партії солоспіву “Гомоніла Україна” з’ясували, що бандура отримує семантичне значення у музичній семіотиці композитора. Перенесення особливостей тембру кобзи-бандури, створення акустичного ефекту її звучання стає ознакою національного стилю митця. Це дослідження повністю не вичерпує проблематики впливу бандурного мистецтва на творчість М. Лисенка і є перспективним для музикознавців.

Список використаної літератури

1. Булат Т. П. Из золотих ниток фольклору. *Лисенко М. Солоспіву*. 1991. Т. 1. С. 7–15.
2. Булат Т. П., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк – Київ: Наукова думка, 1990. 408 с.
3. Дзюба І. М. Місце Миколи Лисенка в українській культурі. *Українське музикознавство*. 2003. Вип. 32. С. 5–15.
4. Грица С. Й. Думи в синтезі слова, музики та виконавства. *Українські народні думи у п’яти томах. Думи раннього козацького періоду*. 2009. 1. С. 33–118.

5. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ...доктора мистецтвознавства: спец. 73. 00. 03. "Музичне мистецтво". Київ, 2001. 23 с.
6. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. Київ: Музична Україна, 1969. 598 с.
7. Корній Л. М. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис НАН України*. 2014. № 1. С. 15–25.
8. Лисенко М. В. Листи. Київ: Музична Україна, 2004. 680 с.
9. Людкевич С. П. Форма солоспіву у М. В. Лисенка (спроба аналізу). *Дослідження статті, рецензії, виступи*. 1999. Т. 1. С. 355–370.
10. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 73. 00. 03. "Музичне мистецтво". Київ, 2006. – 46 с.
11. Хай М. Й. Микола Лисенко – піонер і фундатор етнооргалогічної школи в Україні. *Збірник наукових праць до 160 р. від дня народження М. В. Лисенка НАН України*. 2004. С. 39–48.
12. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості. Торонто-Харків: Глас-Майдан, 2007. 92 с.
13. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ...доктора мистецтвознавства: спец. 73. 00. 03. "Музичне мистецтво". Київ, 2002. 34 с.
14. Ярмо М. І., Реінтеграційні координати модерного способу національного стилеутворення. *Збірник наукових праць до 160 р. від дня народження М. В. Лисенка НАН України*. 2004 . С. 230–242.

References

1. Bulat, T. P. (1991). *From the gold thread of folklore. M. Lysenko Solospivny*, 1, 7–15 [in Ukrainian].
2. Bulat, T. P. & Filenko T. (1990). *Mykola Lysenko's World. National identity, music and politics of Ukraine from the 19th and early 20th centuries*. N'iu-Jork – Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Dzyuba, I. M. (2003). *Place of Mykola Lysenko in Ukrainian culture. Ukrains'ke muzykoznavstvo*, 32, 5–15 [in Ukrainian].
4. Grytsa, S. Y. (2009). *Dumas in the synthesis of words, music and performances. Ukrains'ki narodni dumy u p'iaty tomakh. Dumy rann'oho kozats'koho periodu*, 1, 33–118 [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. V. (2001). *Ukrainian National Musical Language: Genesis and Contemporary Development Trends. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
6. Kolessa, F. M. (1969). *Melodies of Ukrainian folk dumas*. Kyiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].
7. Kornij, L. M. (2014). *Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: national-cultural and musical-style reflections. Chasopys NAN Ukrainy*, 1, 15–25 [in Ukrainian].
8. Lysenko, M. V. (2004). *Letters*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Lyudkevich, S. P. (1999). *Form of solospive in M. V. Lysenko (attempt of analysis). Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy*, 1, 355–370 [in Ukrainian].

10. Rzhetskaya, M. Yu. (2006). *Music of Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourses. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

11. Hay, M. Y. (2004). *Mykola Lysenko is a pioneer and founder of the ethno-organic school in Ukraine. Zbirnyk naukovykh prats' do 160 r. vid dnia narodzhennia M. V. Lysenka NAN Ukrainy*, 39-48 [in Ukrainian].

12. Hotkevich, G. M. (2007). *Bandura and its possibilities*. Kharkiv: Hlas-Majdan [in Ukrainian].

13. Ship, S. V. (2002). *Symbolic function and linguistic organization of musical speech. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

14. Yarkoi, M. I. (2004). *Reintegration Coordinates of the Modern Method of National Stylistics. Zbirnyk naukovykh prats' do 160 r. vid dnia narodzhennia M. V. Lysenka NAN Ukrainy*, 230–242 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2018.

Прийнята до друку 18.10.2018.

ANALYSIS OF ROMANCE MYKOLA LYSENKO “HOMONYLA UKRAINE” WITH THE POEM “HAYDAMAKY” TARAS SHEVCHENKO THROUGH OF THE PRISM OF KOBZARIAN EXECUTION

Ruslana SHEVCHENKO

*Ivan Franko L`viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
18, Valova Str., L`viv, Ukraine, 79008,
phone: +380636141664, e-mail: ruslana.lviv.1990@gmail.com*

Detection of “bandura signs” (the term Shevchenko R.) in the romance of M. Lysenko and their embodiment in the piano texture determined the uniqueness of the figure of the composer in the history of Ukrainian music.

Main objective of the study is to consider different ways of embodiment the techniques of bandura playing and their use as a system of “bandura signs” in the piano part of the epic-dramatic romance M. Lysenko “Homonyla Ukraine” from the poem “Haydamaky” T. Shevchenko.

Methodology. In the article, a comparative analysis of the piano texture of Lysenko’s romance “Homonyla Ukraine” and instrumental accompaniments of the dumas in the performance of the contemporary kobzars of composer was done. The techniques and elements of kobzar execution were discovered.

Results. The author considered the question of the embodiment of the bandura component in the piano part of the romance and revealed the influence of kobzar execution on the national musical language M. Lysenko. “Bandura signs” became an indispensable part of the big code “Ukraine”. In the piano part of the romance “Homonyla Ukraine”, the bandura receives semantic significance in the musical semiotics of M. Lysenko.

Keywords: M. Lysenko, romance, T. Shevchenko, “Gaidamaki”, piano texture, duma.

УДК 783.2:271.2-565.72-535](045)
orcid.org/0000-0003-0080-6349; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10427>

**МУЗИЧНО-СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ
У СТИХИРАХ ЦВІТНОЇ НЕДІЛІ
(на матеріалі Ірмологіону 70–80 років XVII століття¹)**

Ірина КАЗНОХ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +38097 513 13 07, e-mail: irynazvir@gmail.com*

Українські сакральні піснеспіви кінця XVI – початку XVII століття є унікальними пам'ятками музичного мистецтва. Серед численного репертуару виділяються стихир Цвітної Неділі. У представленій статті розкрито закономірності музично-теоретичної структури цього жанру. Мета роботи полягає у комплексному музично-аналітичному дослідженні стихир Цвітної Неділі шостого гласу за Ірмологіоном 70–80-х років XVII століття. Методологія дослідження охоплює джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний методи, що сприяють виявленню особливостей монодійної традиції. Диференціація музичних побудов стихир Цвітної Неділі укладається у самостійні та завершені структури: експозицію, розробку та завершення на матеріалі трифазового розгортання мелодики із окремим вступом та кодою. Музично-структурні елементи наголошують значення словесного тексту та допомагають відобразити всі грані мистецького образу. Відзначимо відповідність жанру особливостям організації осьмогласної системи.

Ключові слова: празник, Цвітна Неділя, стихира, “Днесь Благодат”, “Прежде шести дней”.

Давня духовна музика XVI–XVIII століть становить об'ємний пласт монодійних піснеспівів, які беруть свій початок із візантійської традиції, що має свою особливу техніку виконання з різними складовими музично-структурними елементами. Візантійська духовна музика є невід'ємною частиною богослужіння української Церкви, що потребує особливого підходу до студіювання музично-технічних та естетико-стильових засад ранньомодерної доби.

В українському сакральному мистецтві довгий час приділяли увагу лише текстам піснеспівів, а вже починаючи з XIX століття з'явилася низка праць музично-теоретичного обґрунтування давньої ірмологічної спадщини, а саме роботи: І. Вознесенського [2], М. Антоновича [1], О. Цалай-Якименко [6], Ю. Ясіновського [8], О. Шевчук [7], Н. Сиротинської [5] та ін., які досліджували сакральну монодію під різним кутом бачення, проте до студіювання стихир Цвітної Неділі у детальному розгляді не зверталися. У нашому дослідженні вперше у музичному просторі розкрито особливості візантійської осьмогласової системи на підставі аналітичного аналізу стихир Цвітної Неділі і визначено їх музично-структурні елементи.

¹ Рукопис зберігається у Львівській національній бібліотеці ім. В. Стефаника (НД 374).

Особливе місце серед ірмолойного репертуару кінця XVI – початку XVIII століть займають жанри празника Цвітної Неділі, що представлені у великій кількості та у різних напівах. Наше дослідження зосереджене на стилістиці найстабільнішого матеріалу Цвітної Неділі стихир “Днесь Благодат” і “Прежде шести дней” з Ірмологіону 70–80-х років XVII століття, що зберігається у Львівській Національній бібліотеці імені В. Стефаніка (НД 374). Аналітичні спостереження показали та свідчать про самостійність виразових і формотворчих засобів у музичній формі на основі візантійської осьмогласної системи, яка є стержнем грецької літургійної гимнографії та музики. Цю систему ввів у застосування – Іоан Дамаскин (675), що становить 8 гласів: 4 автентичних і 4 плагальних. Глас або ще називають іхос у музичному мистецтві означає не тільки визначений звукоряд, але і деяку цілісну систему з особливими характеристиками, які відрізняють один піснеспів від іншого. В основі осьмогласся лежать тетрахордові або пентахордові звукоряди. Кожному гласу притаманні свої опорні звуки, каденції і мелодичні формули, які є основною формотворчою структурою творення музичної форми. о. П. Крип’якевич, досліджуючи богородичну гимнографію у грецькій Церкві зазначив, що від гласової системи у святій поезії залежить майже вся мелодія, а отже, зовнішня форма гимнів [4, с. 127]. М. Скабаланович вважає, що кожен із восьми гласів має свій музичний колорит, характеристику, яким він записав у тлумачному типіконі [6, с. 539–541]. Крім того, напиви одного і того ж гласу не є однаковими для стихир, тропарів, канонів і прокіменів, проте, музична основа в цих різних варіаціях гласу зберігалася більш-менш твердо протягом століть. Дослідник визначив, що в основі шостого гласу лежить іполідійський напів, який виражає почуття благочестя, відданості, людяності, любові, смутку і плачу, оскільки його мелодика визначається плинністю зв’язковими звуками.

Багато відомих науковців-медієвістів вважають, що монодійний репертуар богослужбових піснеспівів формувався на основі сталого канонічного тексту або одночасно з мелодією створюваними видатними мелургами, проте відомий російський дослідник Е. Герцман припустив, що головною і єдиною причиною для побудови мелодії був не поетичний або релігійний образ якогось тексту, а певна послідовність інтервалів, які організовані конкретними нотними знаками [3, с. 448]. І. Вознесенський вважає, що саме розмаїтість ритміки творить музично-віршову поетику піснеспіву. Дослідник у своїх працях зумів описати музичні особливості монодії, зокрема визначив метроритмічну організацію піснеспівів, яка має чітку структуру: поділ на піввірші (коліна), стишки (періоди) і строфи (куплети) [2, с. 54–71]. Важливим аспектом побудови мелодій у візантійській церковній монодії є формульність, яка має важливу роль у структуруванні піснеспівів. На прикладі ірмосів М. Антонович [1] розглядав принцип формульності в українській церковній монодії і виокремив для кожного гласу-іхосу певні фрази-моделі. Також залежно до тексту ці фрази-моделі можуть видозмінюватися: звуження, розширення, варіантна повторність, зміни окремих звуків за висотою, проте сама основа залишається незмінною. Ці мотиви часто трапляються на початку, у середині та у кінці побудов.

Не менш важливим питанням сакральних піснеспівів є каденції, які утворюють риму в музиці. М. Антонович, досліджуючи ірмолойні антифони, зазначив: “Каденції в осьмогласі утворюють порівняно найстійкіші формули. Розглядаючи каденції, слід зауважити, що в межах окремого гласу не лише останні ноти чи мотиви окремого співу виявляють тенденції до незмінної форми. Цілі заключні

фрази зберігаються у первісній або варіантній формі. По суті, можна говорити про кінцеві фрази (клаузули), ніж про каденції у прямому розумінні” [1, с. 35]. На цій музично-аналітичній базі детально проаналізуємо музично-структурні елементи стихир Цвітної Неділі “Днесь Благодат” і “Прежде шести дней”, які є унікальними у своїй музично-структурній побудові.

Обидва піснеспіви є самодостатніми у мелодично-структурному плані, проте драматургія поетичного тексту зумовлює певні композиційні мелодичні зміни. Загалом мелос стихир має спокійний, врівноважений характер, а динамічний розвиток характерний для серединної частини Діапазон стихирі відповідає октаві, а рельєфність мелосу досягається розлогим поступневим рухом без стрибків. Кульмінації мелодичний розвиток досягає у заключній каденції завдяки досяганні “g” першої октави. Спостерігаємо серединні каданси, що структурують довершеність мелодики та її розгортання. Мелодичні поспівки вибудовують ладо-інтонаційне коло мажорного та мінорного нахилу з виразовою диференціацією опорних тонів, що визначає їх функціональність.

Особлива роль мелодичної фрази досягається завдяки організації часового розгортання метрики. Виразовість мелодичних ліній утверджується ритмікою, яка є регулярною та рівномірною, хоча в музичній складовій відсутні знаки членування, такі як тактова риска, ліга та пауза. Трапляється ритмічна регулярність масштабного дроблення тривалостей: ціла нота – половинні – четвертні. Зокрема такий ритмічний малюнок представлений на початку обох стихир.



Приклад 1. Початок стихирі
“Днесь Благодат”



Приклад 2. Початок стихирі
“Прежде шести дней”

Важливим елементом в ірмолоїному репертуарі є принцип повторності мелодико-ритмічних побудов. Періодично спостерігаємо однакові та схожі мелодичні мотиви, які повторюються протягом усього твору. Такий музичний підхід внутрішньо зорганізовує та сконцентровує увагу на метро-ритмічній впорядкованості, що при виконанні чіткіше допомагає відчувати пульсацію твору.

Візуально подивившись на стихирі бачимо характерні риси каллофонного стилю, що проявляються в окремих метро-ритмічних малюнках, позначені певною логікою розгортання мелосу з варіантним розвитком і мелізматичними елементами у таких словах стихир “Днесь Благодат”: *днесь, Духа, кріпость, твой, ім'я, во вишніх*, а у стихирі “Прежде шести дней” мелізматикою наповнені – *во Вифанію, глаголюще, уготоваємти, предною, води, насяща, Сму, глаголе, моїми*.

Основна роль у викладі мелодії належить початковому тематизмі, який збагачений комплексними музично-виразовими та формотворчими засобами, що проявляються у чіткому тональному плані (C-dur), функційних зв'язках, ладо-інтонаційній та звуковисотній організації. Серединні та заключні каданси чітко укладають музичні складові у речення, періоди та їх структурують у музичну форму.

Композиційна структура музичної форми стихир відповідає тричастинності. Мелодична формула вступу спонукає до закличного характеру завдяки наявності у ньому найнижчої ноти “g” та закінчення його на VI ступені. Формотворча

експозиційна тема будується, як зазначив Ю. Ясіновський за “відомою тріадою $i:m:t$ і знаходить своє втілення у логічно завершених побудовах” [10, с. 45]. Фраза i починається із ввідного звуку висхідним рухом та утверджується на основному тоні. Середина m ґрунтується на опорних тонах мажорно-мінорних нахилів, що структурують половинні ноти. У тріаді фрази t зображена серединна каденція. Перехід між частинами утворений зв’язкою, що після серединних кадансів представлений висхідним рухом e, f . Такий розвиток мелодії формує основний ритмічний малюнок протягом усього твору.

Музична партитура для голосу (Vozu) у стилі C major, 4/4. Текст: Днесь Благодат Святиго Духа нас собра. Партитура складається з двох рядків нот. Над першим рядком позначено 'Vozu'. Під нотами вказано ритмічні позначення: 2. m, 3. t, с.к, зв.

Приклад 3. Експозиція стихирі Днесь Благодат”

Музична партитура для голосу (Vozu) у стилі C major, 4/4. Текст: Прежде шести дней Пахи приде Исус во Ви-фа-нію. Партитура складається з двох рядків нот. Над першим рядком позначено 'Vozu'. Під нотами вказано ритмічні позначення: 2. m, 3. t, с.к, зв.

Приклад 4. Експозиція стихирі “Прежде шести дней”

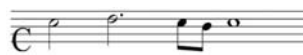
У розвитку мелодії спостерігаємо симетрію та різноманітні форми варіантності, що залежать від смислового навантаження стихир. Формотворча особливість мелодики стихир “Днесь Благодат” та “Прежде шести дней” шостого гласу проявляється певною відмінністю у піснеспівах. Зокрема у стихирі “Прежде шести дней” в i – тріаді розвитку експозиційної мелодики бачимо ще одну цілу ноту e , та в m є синкопа у слові *Вифанію* на складі “*Ви*”. Також спостерігаємо додатковий мелодичний мотив у слові *прийде*, що відображає часовий розмір шляхом розтягування мелодії на декілька звуків у висхідному русі мелодії. Отже, бачимо, що співвідношення слова і музики у певному гласі приносять додаткову виразовість музичного мистецтва і словесний текст стає провідним у творенні мелосу.

Розробкова частина ґрунтується на експозиційному матеріалі. Початкові мотиви розгортаються у більшій мелодичній лінії і розміри другої частини стають удвоє більші за першу, що характерно для типової розробкової частини. У стихирі “Прежде шести дней” трапляються додаткові мотиви та незначні зміни у деяких місцях мелодики на відміну від стихирі “Днесь Благодат”. Також спостерігаємо незначні ритмічні

відмінності у піснеспівах, зокрема у четвертому рядку стихирі “Днесь Благодат” бачимо такий мотив: дві половинні, дві четвертні та ціла нота, натомість у стихирі “Прежде шести дней” четвертого, сьомого та десятого рядка є: одна половинка, половинка з крапкою, дві вісімки та ціла нота.



Приклад 5. Мотив стихирі
“Днесь Благодат”



Приклад 6. Мотив стихирі
“Прежде шести дней”

Такий приклад засвідчує не помилку переписувача, а є засобом художньої виразовості, втіленим мелодично. Цей ритмічний малюнок використано тричі у різних місцях піснеспіву структуруючи мелодичні формули гласу.

Завершальна частина вибудовує нову мелодичну лінію, проте початок стихирі “Днесь Благодат” починається на матеріалі розробкової частини, а “Прежде шести дней” – на експозиційному мотиві. Новизну у каденції створює спільна поспівка у середині фрази, що розгортається у коду із однаковою інтонацією, проте різною ритмічною виразовістю. В обидвох стихирах повторюється останнє слово, зокрема у стихирі “Днесь Благодат” повторюється во вишніх, а у “Прежде шести дней” – моїми. Таке подвоєння слів в останній фразі підсилює та акцентує значення змісту.

Приклад 7. Завершення стихирі “Днесь Благодат”

Приклад 8. Завершення стихирі “Прежде шести дней”

Висновок. На підставі аналізу стихир Цвітної Неділі, виявляємо виразну диференціацію музичних побудов, що укладаються в самостійні та завершені структури: експозицію, розробку та завершення на матеріалі трифазового розгортання мелодики з окремим вступом та кодою. Бачимо, що музично-структурні елементи наголошують значення словесного тексту та увиразнюють грані мистецького образу зі збереженням осьмогласової системи мелодичної організації. Переконаємося, що окремі місця піснеспівів підпорядковуються музичній логіці,

натомість більшість музичних формул пов'язані зі словесним змістом. Наведені приклади яскраво свідчать, що в процесі творення піснеспівів враховували особливості осьмогогласової системи, проте у стихирах шостого гласу виявляємо певні мелодичні зміни пов'язані зі змістом тексту. Відтак стихири Цвітної Неділі демонструють виразну мелодіку узгоджену зі змістом літургійного тексту.

Список використаної літератури

1. Антонович М. *Musica sacra*: зб. ст. з історії української церковної музики; [ред. Ю. Ясіновський]. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 1997. 261 с. (Історія української музики, вип. 3. Дослідження).
2. Вознесенский И. О пении в православных церквах греческого Востока с древнейших до новых времен: с приложением византийского церковного осмогласия. Кострома: Губ. изд., 1895. 134 с.
3. Герцман Е. Тайны истории древней музыки. Санкт-Петербург: ООО Невская Нота, 2006. 510 с.
4. Крип'якевич П. Про Богородичну гимнографію Грецької Церкви. *Καλοθωρία: збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів, вид-во УКУ 2010. Ч. 5. С. 114–165.
5. Сиротинська Н. Про поняття глас у давніх богослужбових книгах. *Musica Humana*. Львів, 2003. Ч. 2. С. 244–251.
6. Скабалланович М. Толковый Типикон. Москва: Сретенский монастырь, 2016. 816 с.
7. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ–Львів–Полтава: НТШ, 2002. 491 с.
8. Шевчук О. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. *Метроритм – 1: Колективна монографія* / ред. І. М. Юджіна / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2002. С. 35–40.
9. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / ред. Ярослав Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [=Історія української музики: вип. 2: Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів: Місіонер, 1996.
10. Ясіновський Ю. Питання музичної форми у піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби). *Українська музика*. Львів, 2012. Ч. 2. С. 41–51.

References

1. Antonovych, M. (1997). *Musica sacra: zb. st. z istoriyi ukrayinskoyi cerkovnoyi muzyky*. [red. Yu. Yasinovskyj]. Lviv: In-t ukrayinoznavstva im. I. Krypyakevycha NANU. [in Ukrainian].
2. Voznesenskiy, I. (1895). *O penii v pravoslavnykh tserkvakh grecheskogo Vostoka s drevneyshikh do novykh vremen: s prilozheniem vizantiyskogo tserkovnogo osmoglasiya*. Kostroma : Gub. izd., [in Russian].
3. Gertsman, Ye. (2006). *Tayny istorii drevney muzyki*. Sankt-Peterburg: ООО Nevskaya Nota, [in Russian].

4. Krypyakevych, P. (2010). Pro Bogorodychnu gymnografiyu Greczkoyi Cerkvy. *Καλοθωια: Zbirnyk statej z istoriyi cerkovnoyi monodiyi ta gymnografyyi*. Lviv: vyd-vo UKU, 5, 114–165 [in Ukrainian].
5. Syrotynsjka, N. (2003). Pro ponjattja ghlas u davnikh boghosluzhbovykh knyghakh. *Musica Humana*, 2, 244–251 [in Ukrainian].
6. Skaballanovich, M. (2016). *Tolkovyy Tipikon*. Moskva: Sretenskiy monastyr, [in Russian].
7. Calaj-Jakymenko, O. (2002). *Kyjivsjka shkola muzyky XVII st.* Kyjiv–Ljviv–Poltava: NTSH, [in Ukrainian].
8. Shevchuk, O. (2002). *Sposterezhennja nad rytmichnoju orghanizacijeu ukrajinsjkoji cerkovnoji monodiji 17 st.*, 1, 35–40 [in Ukrainian].
9. Jasynovsjkyj, Ju. (1996). Ukrajinsjki ta bilorusjki notolinijni Irmoloji 16–18 stolitj. Ljviv: Misioner, [in Ukrainian].
10. Jasinovsjkyj, Ju. (2012). Pytannja muzychnoji formy u pisnespivakh sakraljnoji monodiji Skhidnogho obrjadu (za notolinijnymy transkrypcijamy rannjomodernoji doby). *Ukrajinsjka muzyka*, 2, 41–51, [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2018.

Прийнята до друку 10.10.2018.

MUSICAL AND STRUCTURAL ELEMENTS IN THE STICHERAS OF THE PALM SUNDAY (ON THE MATERIAL OF IRMOLOGION OF 70–80'S, XVII CENTURY)

Iryna KAZNOKH

*Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
19, Valova str., L'viv, Ukraine, 79008,
phone.: +380975131307, e-mail: irynazvir@gmail.com*

Relevance of the study. Ancient spiritual music of the XVI–XVIII centuries is a volumetric layer of monody songs, which originate from the Byzantine tradition, which has its own special technique of performance with different components of musical and structural elements. Byzantine spiritual music is an integral part of the liturgy of the Ukrainian Church, which requires a special approach to the study of the musical, technical and aesthetic-style foundations of the early modern era. A special place among the irmologiones's repertoire of the late XVI - early XVIII centuries is occupied by the genres of the holiday of the Palm Sunday, which are presented in large numbers and in different tunes. Our study focuses on the stylistics of the most stable material holiday Palm Sunday, the sticheras “Blissful day” and “Six Days Before”.from Irmolohion in the 70's – 80's of the seventeenth century, which is stored in the Lviv's of National Library V. Stefanyk (ND 374).

The aim of the article is to reveal the musical and analytical study of the sticheras of the Palm Sunday of the sixth voice and to define their common and distinctive features.

Methodology and scientific approaches. In the process of research, the source-study method was used for manuscript analysis; - historical method is used in deciphering the Kiev square notation; – musical and theoretical method, which is related to the analysis of the sticheras of the holiday of Palm Sunday.

Results/findings and conclusions. Analytical observations have shown and testify to the autonomy of expressive and formative means in musical form on the basis of the Byzantine eight-voice, which was put into use by John Damaskin (675). Both songs are self-contained in melodic and structural plane, however, the dramaturgy of the poetic text causes certain compositional melodic changes. In general melody has a calm, balanced character, and dynamic development is characteristic of the middle part. The main role in the presentation of the melody belongs to the initial thematicism, which is enriched with complex musical expressive and formative means, which are manifested in a clear tone plan (C-dur). The middle and final cadences clearly form the musical components into sentences, periods and structure them into musical form.

The compositional structure of the sticheras musical form corresponds to three of part. The exposition theme is based on the well-known triad i: m: t. In the development of the melody, we observe symmetry and various forms of versions, which depend on the semantic load of the sticheras. The development part is based on the exposure material. The initial motives unfold into larger melodic lines and the size of the second part becomes twice the size of the first, which is typical of a typical development part. The final part builds a new melodic line, however, the beginning of the stichera “Blissful day” begins on the material of the development part, and “Six Days Before”. - on the exposition motif. The novelty of cadence is created in the middle of a phrase that unfolds in code with the same intonation, but with different rhythmic expressiveness.

On the basis of the analysis of the sticheras Palm of Sunday, we find a clear differentiation of musical constructions that fit into independent and complete structures: exposure, development and completion on the material of three-phase deployment of melody with a separate introduction and code. We see that the musical-structural elements emphasize the meaning of the verbal text and express the facets of the artistic image while preserving the eight-voice system of the melodic organization. We make sure that some of the places in the songs are subject to musical logic, but most musical formulas are related to verbal content. The examples above clearly show that in the creation songs process took into account the peculiarities of the eight-voiced system, but in the sticheras of sixth-tone voices we find certain melodic changes related to the content of the text. Therefore, the sticheras Palm of Sunday show a distinct melody in harmony with the content of the liturgical text.

Keywords: feast, Palm Sunday, stichera, “Blissful day”, “Six Days Before”.

УДК 78.01.034.7(=161.2)“16”

orcid.org/0000-0002-4789-8263; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10428>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ “РИТОРИЧНІСТЬ” НА ҐРУНТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПАРТЕСНОЇ МУЗИКИ БАРОКО

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +380664672320, e-mail: n.kluchynska@gmail.com*

Метою статті є доведення наявності національної риторичної мови в українській партесній творчості, яка сформувалася на основі православної монодичної традиції та європейської риторичної практики. Проаналізовано проблему інтерпретації риторичності в українській партесній музиці періоду бароко. У зв'язку з цим розглянуто творчість М. Дилецького, зокрема засоби музичної мови композитора з огляду на їх виразове значення. Звернуто увагу на ширше сприйняття та розуміння поняття “музично-риторична фігура”. У процесі роботи було використано контекстуальний метод герменевтичного аналізу – врахування словесного та музичного контексту при трактуванні значення музично-риторичних фігур. У процесі вивчення риторичності також були застосовані методи моделювання та абстрагування. Моделювання причин та контексту застосування музично-риторичних фігур у творах західноєвропейського бароко та пошук відповідних словесно-емоційних комплексів в українській партесній музиці. Абстрагування окремих елементів музичної мови для виявлення їх семантично-риторичного значення. Наукова новизна полягає у виявленні особливого риторичного значення гармонії та фактури хорових композицій М. Дилецького. Окремі акорди та їх сполучення виступають як засіб представлення важливих слів літургійного тексту. В такий спосіб елементами гармонії посилюється їх смислове значення, а часом навіть твориться ефект “візуалізації” словесних образів, наприклад, світла. Хоровий виклад, фактуру твору використовують для суб'єктивізації образів словесного тексту, і водночас, узагальнення, об'єктивізації певних емоцій, зокрема славлення. Важливість виразової ролі гармонії та фактури хорових композицій дає змогу говорити про комплекс ще не описаних гармонічних риторичних фігур, або ж про потребу ширшої інтерпретації поняття “риторичність” у контексті української партесної музики XVII століття.

Ключові слова: музична риторика, риторичність, музично-риторична фігура, українська партесна музика, М. Дилецький, музична мова.

Постановка проблеми. Дослідження музичної риторики в українській бароковій музиці, зокрема партесній творчості М. Дилецького досить неоднозначне. Відома дослідниця партесних концертів Н. Герасимова-Персидська запропонувала термін “словник постійних епітетів” для означення спеціальних виразових мелодичних зворотів. Проте поняття музичної риторики як воно зазвичай

окреслюється в європейському музикознавстві охоплює значно більший діапазон музичних виразових засобів. Тому глибину взаємозв'язку, силу проникнення законів риторики в українську партесну творчість XVII століття ще належить дослідити. Актуальності проблематика статті набуває і в контексті виконавського напрямку – історично інформованого виконавства, яке розглядає музичну риторичку як один із найважливіших інтерпретаційних засобів як у контексті розуміння музичного твору, так і у формі його вираження, тобто виконанні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне опрацювання музична риторика отримала відразу після свого виникнення. Досліджували це явище Й. Бурмайстер, Й. Нуціус, Й. А. Гербст, А. Кірхер, К. Бернгард, Г. Прінтц, Й. Г. Але та багато інших. Серед сучасних досліджень музичної риторики виділяються праці Т. Ясінського про історію виникнення, відмінність її національної інтерпретації та особливості риторики в музиці польських композиторів періоду бароко. А. Парадізо Лорін розглядає подібність принципів музичної риторики та класичної риторики античності, паралелі між мовними та музичними фігурами. Дослідження П. Завістовського торкаються алегоричного аспекту цього феномену, тобто додаткового семантичного значення риторичних фігур. Серед українських музикознавців проблематику музичної риторики в європейській музиці опрацьовувала О. Захарова. Теоретичну основу статті становлять праці Т. Ясінського, П. Завістовського, А. Парадізо Лорін.

Оскільки італійські музиканти працювали при різних дворах країн Європи, передавання досвіду *musica moderna* і практики музичної риторики набуло значного поширення. Застосування європейських принципів музичної риторики в українській бароковій музиці стає можливим при врахуванні різної національної перцепції цього явища, і також локального взаємовпливу польської та української музичних культур протягом XVII століття.

Виокремлення раніше не з'ясованих частин загальної проблеми. У дослідженні партесної музики епохи бароко набуває актуальності питання відповідності застосування понять “музична риторика” та “музично-риторичні фігури” для означення виразових засобів українських композиторів, зокрема М. Дилецького. Висвітлення потребує проблема формулювання власної національної “риторичної” мови барокових творів українських композиторів, певного виразового значення елементів музичної мови, визначення найбільш уживаних фігур у партесній музиці серед різних їх видів.

Формулювання цілей статті. Метою статті є ширша інтерпретація поняття “музично-риторичних фігур”, з урахуванням їх якості, структури, функції, виразового та семантичного значення, а також розгляд українських партесних творів у контексті такого розуміння музичної риторики. Завданням статті є різнобічна характеристика властивостей риторичних фігур та приводів їх застосування, також визначення особливості риторичних засобів в українських партесних творах.

Виклад основного матеріалу. У великому спектрі досліджень музично-риторичних фігур значне місце займає їх класифікація відповідно до функцій, виразового значення та інших властивостей. Однією з найбільш ранніх класифікацій є поділ фігур на виразові (ті що втілюють конкретні афекти, почуття, емоції) та описові, зображальні. Обидві групи сформувалися ще в жанрі мадригалу, через що й отримали назву “матригалізм”.

У процесі вивчення різних властивостей музично-риторичних фігур виокремлюється все більше їх видів. Вже до середини XVII століття кількість відомих фігур налічувала сотню, а утворених назв було значно більше (через подвійні латинські та грецькі назви для одних і тих самих фігур). Терміни запозичували зі словесної риторики або ж формулювали нові, які пояснювали суть музичного явища. Звернення до мовної риторики відбулося вже на початковому етапі вивчення цього музичного феномену, тому природним є виділення групи фігур повторення [5], які мали безпосередні відповідники в словесній риторичі. Відмежування окремою групою фігур повторення передбачає усвідомлення протилежної функції інших музично-риторичних засобів.

Сучасна дослідниця музичної риторики А. Парадізо Лорін свою класифікацію будує на функційному значенні риторичних фігур і виділяє три основні групи: фігури повторення, фігури протиставлення (що є співзвучним естетиці контрастів епохи бароко), а також фігури тиші, мовчання – в музичних творах це різні види пауз та цезур. Оскільки митці епохи бароко опиралися на еталон ораторської промови, у їхній свідомості моменти тиші мали особливе наповнене змістом звучання. При опрацюванні літературного тексту, велике значення надавали знакам пунктуації, та їх втіленню в музиці, а “музичні засоби адаптовані для цієї мети – паузи та каденції” [7, С. 70].

До групи фігур мовчання належать такі риторичні фігури: *suspiratio* – короткі переривання фрази, що імітують зітхання; *tnesis* – пауза між двома суміжними, прилеглими фразами; *ellipsis* або *abruptio* – несподіване пропущення консонансу чи розв’язання; *aspiration* – тимчасове припинення, зняття ноти ще до завершення її тривалості. Мабуть, з останньою тісно пов’язана виконавська практика артикуляційних пауз у бароковій музиці.

Метою фігур мовчання було постійне утримування уваги аудиторії та можливість ефекту здивування. Усвідомлення еталону оратора несло в собі й візуальне представлення тексту, коли паузи в мовленні мали заповнюватися особливими виразовими жестами. Відповідно, кожна пауза або продовжує попередню емоцію, або стає моментом емоційного зламу. В танцювальній музиці, чи в будь-якій іншій, що в своїй основі має ритміку барокових танців (наприклад, павани чи гальярди) важливе значення отримують каденції, тому спостереження завершень словесних та музичних побудов є ще одним елементом риторичної інтерпретації музичного твору.

Риторичні фігури можуть бути втілені в мелодії, гармонії чи водночас в обох компонентах музичної мови (мелодико-гармонічні фігури). Вони є невід’ємними від загального музичного контексту, і залежно від нього можуть навіть змінювати своє значення. Однією з найбільш деталізованих класифікацій є поділ риторичних фігур на: фігури мелодичних повторень; фігури основані на фугованій імітації; фігури сформовані дисонансовими структурами; інтервальні фігури; фігури *hypotyposis* – описові, зображальні фігури; фігури утворені тишею [7].

У своїх дослідженнях Т. Ясінський акцентував різну національну інтерпретацію музично-риторичних фігур. В італійській музиці вагомого значення набуває їх емоційно-виразова функція. Вираження сильних афектів відбувалося за допомогою сміливих фактурних зіставлень, незвичайної гармонії, віртуозної мелодії. У німецькій музиці сила виразовості була рівноцінна інтелектуальному сприйняттю та розумінню риторичних фігур. У французькій, на відміну від двох попередніх культур, фігури зазвичай приховані в розвитковій музичній тканині, адже цілісність структури та виваженість форми мала пріоритетне значення.

Усвідомлюючи відмінність національного сприйняття та багатоманітність видів риторичних фігур варто припустити, що в українській партесній музиці могла сформуватися своєрідна риторична мова. Характерні мелодичні фігури чи так звані “постійні епітети” мають у своїй основі як європейську традицію, так і їх наявність у православній монодії. Та особливістю української барокової музики є її акапельне звучання, тому важливого виразового значення набувають гармонія та фактура твору. Підтвердженням цієї гіпотези служать спостереження автора статті стосовно особливого семантичного значення гармонічних комплексів у Реквіяльній Літургії та Вечірній М. Дилецького.

Для риторичної мови західноєвропейських хорових творів звичним є трактування довгих витриманих акордів як зображення вічності чи поза-часовості, або ж особливих мелодичних зворотів з використанням пунктирного ритму та руху дрібними тривалостями як вираження плину часу. Усвідомлення національної своєрідності виразових засобів дає змогу розширити наше трактування окремих прийомів у творах М. Дилецького. Зокрема, гармонічний зворот у Реквіяльній Літургії – низхідний рух паралельними мажорними тризвуками: G-F-E, що з погляду функційних зв'язків становить різкі тональні зіставлення, а значить усвідомлюється нами як перемінність, рух, що є спорідненим і з іншими способами вираження часу.

Таке трактування знаходить своє підтвердження при розгляді цього гармонічного звороту в поєднанні зі словесним текстом. У першій частині Реквіяльної Літургії “Слава Єдинородний” цей зворот використаний на словах “і нині і присно”, тож логічно поєднується в нашій уяві з образом безперервного руху, часовою плинністю; такий самий гармонічний комплекс у частині “Алилуя” стає символом безконечності, безмежності божественної слави, яку оспівують херувими у вічності та вірні на землі; у сугубій ектенії – “Киріе елейсон”, рух цими акордами сприймається як вираження вічного благання вірних з покоління в покоління. Цей гармонічний зворот з'являється на окремих словах протягом усієї Літургії. Тож, асоціювавши його зі зображенням часу, таке постійне застосування не видається нам випадковим, адже заупокійна служба у її богословському значенні має схилити нас до роздумів про вічність та минушість усього тілесного.

Для кращого розуміння взаємозв'язку композиційного процесу та риторичного вираження тексту варто згадати про вимогу особливого музичного виділення окремих слів літературного тексту. Й. Нуціус у 1613 році вказав на такі слова та поділив їх на три групи: *verba affectuum* – радіти, плакати, боятися, гніватися, сміятися; *verba motus et locorum* – стояти, бігти, підноситися, спадати, небо, висота, прірва; *adverbia temporis, numeri* – спішити, стримувати, тривати, раз, двічі, часто, рідко, світло, день, темрява [5]. Доповнив кількість таких слів у 1697 році Д. Шпер, і виокремив також *Kyrie eleison, Alleluja, Amen*, вічно, завжди, Бог, людина. Весь перелік становлять слова, що виражають почуття, рух, місце, час та кількість.

Відповідно до вищесказаного ще одним аспектом інтерпретації музичної риторики в партесній музичній творчості є вираження окремих слів тексту. Одним із таких прикладів є гармонізація слів “світ вечерній” та “солнце” у першій частині “Вечірньої” М. Дилецького. Дослідники барокової музики спостерегли наявність у музичній мові творів особливих символів, емблем. Такі символи, зазвичай, не можна розпізнати на слух, але можна “відчитати” у нотному записі. “Наприклад, слово «сонце», лат. «sol» співається на ноту G. А «ніч» / «пох» чи «темрява» / «tenebre» увіразнюються чорними нотами – їхній колір взагалі не можна «почути»”

[1, 25]. У першій частині “Вечірньої” - “Світе тихий” на текст “пришедше на запад солнца, видівши світ вечерній”, М. Дилецький гармонізує слово “солнце” акордом D-dur, що розв’язується в G – музичну емблему сонця, а у слові “вечерній” у соль мінорному акорді композитор приховує “чорний” сі-бемоль. Схожим прикладом семантичності гармонічної мови є поява тризвуку C-dur посеред гармонічного розвитку в основній тональності a-moll на слові “безсмертнаго”. Мажорний акорд вважався досконалою гармонією, тому не випадково використаний як символ безсмертя та вічності.

В останній частині “Вечірньої” – “Нині одпущаєши” композитор гармонічно виділив слова “раба Твого” акордом a-moll, після тривалого звучання C-dur, мовби “упокорюючи” образ старця Симеона, і також слово “очі”, яке гармонізоване зіставленням акордів A-dur та F-dur, що створює ефект раптового осяяння, просвітлення.

Аналізуючи ці приклади, бачимо спроби М. Дилецького виражати окремі слова літературного тексту подібно, як це робили його сучасники в інших країнах. Ілюстрація окремих слів за допомогою гармонії часто трапляється у композитора. На відміну від західноєвропейських митців, в українській музиці таке вираження отримало втілення через гармонію. Про компенсування гармонічними ефектами відсутність інструментальних тембрів в українській музичній культурі бароко говорить Л. Корній: “Українські композитори досягли яскравої і різноманітної звукової колористики, і в цьому акапельне хорове звучання їхніх творів не поступалося “латинському” вокально-інструментальному концертові” [4, С. 231].

В ораторському мистецтві виразові риторичні фігури набувають усталеності їх значення та функції, в музичних творах залишається проблема багатозначності одних і тих же фігур у різних епізодах твору. Хоча було прагнення закріпити за фігурами сталу семантику, багатозначність їхніх виразових функцій є безумовна. “Одна і та ж фігура, відповідно вписана у плин музичної дії, могла “малювати” образ, підсилювати текст, викликати афекти, розширювати семантичне значення та асоціації, викликати додаткові символи, підкреслювати важливість слів та їх етичне значення, щоб разом з іншими риторичними фігурами видобути приховане в тексті послання”, – зазначив Т. Ясінський [5, С. 30]. Тому важливим є розгляд гармонічних засобів вираження в контексті конкретного словесного тексту, без узагальнення результатів такого аналізу, адже поза цим фрагментом музичного твору той чи інший гармонічний комплекс втрачає або ж змінює свої виразові властивості.

В акапельному звучанні партесних творів семантичне значення отримує не лише гармонічна мова, а й фактурний виклад. Хоча “кантове” триголосся було характерним для української музики, М. Дилецький надав йому спеціального виразового значення. У першій частині “Вечірньої” – “Світе тихий” зі загального розвитку tutti сольним триголоссям композитор виділяє три Божі істоти: “Безсмертнаго Отца... Ісусе Христе... Святаго Духа Бога”. У першій частині Реквіяльної Літургії кантовим триголоссям виражено людську природу Божого Сина (текст: “Єдинородний Сине і Слове Божий”), а також особу Богоматері як людини, жінки й діви-матері (на словах “воплотитися от святія Богородици”). В останній частині Вечірньої – “Нині отпущаєши” солістам композитор доручає текст, що акцентує суб’єктивність молитви Симеона, таким способом відтворюючи його покірний образ: “раба Твого Владико... яко же видіста очі мої спасеніє Твоє”.

Зіставленням двох хорів та міжхоровими імітаціями М. Дилецький виражає всезагальну хвалу, славлення Господа: “піт бити гласи преподобними” – Вечірня, “смертію смерть поправий”, “спрослявляємий Отцу”, “поющих Ти: Аلیلія” – Реквіяльна Літургія. Зазначені приклади не вичерпують усього багатства виразових можливостей фактурного викладу у творах композитора, але служать зразком глибшого усвідомлення “риторичності” музичної мови партесних творів у її взаємозв’язку зі словесним текстом, різноманітністю засобів та раціональної інтерпретації окремих її елементів.

Висновки. Висвітливши багатогранність поняття “музично-риторична фігура”, що передбачає різні властивості, функції та семантичне наповнення, можемо з певністю стверджувати, що застосування терміна “риторичність” у ширшому його значенні є правомірним для української барокової партесної музики.

Опираючись на дослідження національної перцепції цього явища, а також усвідомлення природи українських партесних творів, їх акапельного звучання, та аналіз творів М. Дилецького, робимо висновок про виокремлення гармонії та фактури як основних засобів риторичного вираження. При дослідженні проблематики статті було виявлено спільну тенденцію західноєвропейських композиторів та М. Дилецького до спеціального втілення окремих слів засобами музичної мови. І саме відмінність підбору цих засобів стає основною ознакою національної перцепції явища музичної риторики.

У межах цієї статті не висвітлено всіх аспектів проникнення риторики в національну музичну мову українських барокових творів, також недослідженою залишилася група риторичних фігур мовчання, семантичне значення пауз у партесних творах. Відкритою залишається проблема узагальнення та опису гармонічних риторичних засобів і можливість їх конституювання у нові риторичні терміни.

Список використаної літератури

1. Блуме Ф. Бароко. Епохи історії музики в окремих викладах. Одеса: Будівельник, 2004. С. 6–61.
2. Герасимова-Персидська Н. “Постоянные эпитеты” в хоровом творчестве конца XVII - первой половины XVIII ст. Русская хоровая музыка XVI–XVIII веков. Москва, 1986. С. 136–152.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
4. Корній Л. Історія української музики частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) Київ–Харків–Нью-Йорк, 1996. 315 с.
5. Jasiński T. Polska barokowa retoryka muzyczna. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. 367 s.
6. Paradiso Laurin A. Classical Rhetoric in Baroque Music. URL: http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01&ved=2ahUKFwivh9vvyovhAhVtplsKHfmmDEYQFjAAegQIBhAB&usg=AOvVaw171mX_BOVmmfwdxGicZhvr (дата звернення: 17.03.2018)
7. Wilson B., Buelow G. J., Hoyt A. P. Rhetoric and Music. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> (дата звернення: 17.03.2018).

8. Zawistowski P. Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. Zeszyt Naukowy Nr. 2 Filii AMFC “Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej”. Białystok, 2003. S. 22–51.

References

1. Blume, F. (2004). *Baroque. Epochs in the History of Music in Separate Statements*. Odesa: Budivel'nyk. P. 6-61. [in Ukrainian]
2. Gerasimova-Persidska, N. (1986). “Constant Epithets” in *Ukrainian Choral Works from the End of the 17th Century till First Half of the 18th. Russian Choral Music of the 16th – 18th Centuries*. Moskva. P. 136–152. [in Russian]
3. Jasiński, T. (2006). *Polish Baroque Musical Rhetoric. Lublin: the Edition of the University named after Marii Curie-Sclodowskiej*. 367 p. [in Polish]
4. Kornij, L. (1996). *The First Half of the History of Ukrainian Music (from Ancient Times until the Middle of the 18th Century)*. Kyiv–Kharkiv–New-York. 315 p. [in Ukrainian].
5. Paradiso, Laurin A. (2012). *Classical Rhetoric in Baroque Music*. URL: http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01&ved=2ahUKFwivh9vvyovvAhVtplsKHfmmDEYQFjAAegQIBhAB&usq=AOvVaw171mX_BOVmmfwdxGicZhvr [Accessed 17. Mar. 2018].
6. Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, A. P. (2001). *Rhetoric and Music*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> [Accessed 17. Mar. 2018].
7. Zaharova, O. (1983). *Rhetoric and Western European Music of 17th – the first half of 18th centuries: Principles and Methods*. Moskva: Muzyka. 77 p. [in Ukrainian]
8. Zawistowski, P. (2003). *Meditations about Rhetoric in Baroque Music. Scientific Notebook Nr. 2 Department AMFC (“Practical Questions of Musical Pedagogics”)*. Białystok. P. 22–51. [in Polish]

Стаття надійшла до редколегії 07.04.2018.

Прийнята до друку 10.10.2018.

INTERPRETATION OF THE TERM “RHETORIC” IN UKRAINIAN BAROQUE CHORAL COMPOSITIONS

Nataliia KLIUCHYNS'KA

*Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
18, Valova str., L'viv, Ukraine, 79008,
phone: +380664672320, e-mail: n.kluchynska@gmail.com*

The purpose of the article is an attempt to reveal the specifics of national musical rhetorical language. Also, the problem of interpretation of the term “rhetoric” is analyzed in the paper. In the context the compositions written by M. Dylets'kyj are viewed, especially the expressiveness of the music language of the author. Attention is drawn to the wider understanding of the term “musical rhetorical figure”. To interpret the meaning of musical rhetorical figures in accordance with the verbal text was used the contextual method of hermeneutic analysis. The methods of simulation

and abstraction were also conducted in comparative analysis between European and Ukrainian baroque compositions. The first one was used to reveal similar forms of rhetoric manifestation in national and European compositions when there is similarity in general affect and words meaning. The second method that is abstraction of individual elements of musical language was used to reveal their semantic role in the composition. In this regard the harmony and the texture of the choral compositions were analyzed. The author has proved that the harmony and texture are the main dimensions where musical rhetoric is presented. Hence, the composer uses these two components of musical language to convey the main emotions and epistle of the composition. The choral texture is used to present important literary characters and main images. At the same time it might generalize certain feelings, like praise. The harmony is used as a mean of conveying important sacred words it even might visualize some images, for example – light. The conclusion is that the main expressive role in Ukrainian baroque music is played by harmony and texture. As the consequence we might say about the unexplored complex of harmonic rhetorical figures or interpret the term “rhetoric” much wider than we used to in relevance to Ukrainian baroque choral music.

Keywords: musical rhetoric, rhetorical figures, Ukrainian baroque choral music, M. Dylets'kyj, musical language.

УДК: 78.03(477):784.4:781.5

orcid.org/0000-0002-5973-3968; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10429>

PERIOD IN THE MUSICAL STRUCTURE OF HUTSUL LAMENTATIONS ("PRYKAZUVANNIA"): THE MODEL AND ITS MODIFICATIONS

Olha KOLOMYYETS

*Ivan Franko National University of Lviv,
Musicology Department,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
phone: 0322 39 41 97; email: okolom@gmail.com*

The article, which is based on archive materials and the author's personal fieldwork, is dedicated to the vocal recitative genre – lamentation. It explores its functioning and characteristics in Hutsul tradition and in all-Ukrainian context. It studies the role of verbal and musical elements of a lamentation and their interrelations.

The main subject of the research, though, is distinctive structure of Hutsul lamentations ("prykazuvannia"). Its main peculiarity lies in two-component nature of each part of the lamentation, that is to say that the basis of formula composition is the higher musical-syntax unit – a period.

Different examples of modifications of the *ustup* of periodical type are demonstrated in the research as well.

Key words: lamentation, funeral ritual, Hutsulshchyna region, *ustup*, recitative form, paratactic relation.

Vocal music in Hutsul funeral ritual is only represented by a single genre – lamentation ("prykazuvannia" as locals call it, which relates to "saying" or "speaking"). Its main specific feature is a free recitative, which is created in an improvisational way in the process of performing. Due to this fact, it can be compared with *dumy*, *zahovory*, begging songs [1, p. 68], some lullabies; and outside the Ukrainian folk tradition – with church psalm chanting, "declamatory text proclamation to the music of Vedas and ancient Greek tragedies" [3, p. 65] etc.

The essence of a lamentation is the proclamation of a speech addressed to a deceased to honour him/her and express deep personal feelings concerning worries about the death of a close person. In the past it was also a magic talisman that protected from evil. In such a solo monologue the oratory, which is multiplied by the emotional excitement, expressiveness, and even some exaltation, is especially appreciated. That is why, in lamentations, like in other kinds of recitative genre, a word is always on the first place, which is the main creative factor that determines content and structure of a composition.

Music is assigned the role of a certain transmitter, the bearer of verbal information. Its function is to give the words proper elevation, uncommon condition, but no more than that. A lamentation performed by one and the same performer is always identical, practically independent from the figurative and poetic content, which, by the way, can be very different – dedicated to traditional funeral rite exclusively or occasionally, when, for

instance, someone's husband or son is being conscripted¹, or connected with losses after fire, death or loss of a cow², radioactive contamination of the forest during the Chernobyl catastrophe etc. Such musical and figurative generalization can also be explained by the common motive – all lamentations, ritual or performed in any rite, are dedicated to one and the same idea – the loss of something dear and valuable.

However, this clearly contradicts the existing lamentations of the opposite content, namely cursing, which actually have to despise a deceased (for instance, a village headman, who during his life did something bad to someone from the village), and, in particular, humorous lamentations (humorous, satirical, parody, and *soromitski*³), which are using laughter to cause a cheerful mood among the listeners (funeral humorous lamentations, though, are not performed during the funeral ritual itself) [1, p. 69–70, musical transcription № 17, p. 13–14; 6, p. 18; 7, p. 222, musical transcription № 1, p. 227]. In these cases, performers also use the same recitations with the same melodic pattern without any significant changes in its pitch, rhythm or composition.

It follows the idea that musical recitative in lamentations plays the role of a universal formula of sorts that literally only has to voice the text and, thus, bring the word to a higher level, give it some special unusual and unique meaning⁴. Therefore, it does not make sense to look for direct or at least indirect reflection of the semantic nuances of the poetic word in the melodic element of lamentations. The real importance in recitations belongs to the interrelation of the two relatively autonomous forms of ingredients and the type of recitation itself.

Hutsul lamentations (“*prykazuvannia*”), despite all the peculiarity and uniqueness of Hutsul funeral ritual, belong, undoubtedly, to one all-Ukrainian lament tradition. They not only have similar and sometimes almost identical thematic motives and plots⁵, but also are characterized by all other typical features.

¹ M. Hayday in his work mentions so-called recruit lamentations [1, p. 69. Musical examples № 15. 16. p. 12–13]

² For a peasant the loss of a cow meant starvation. Olena Murzyna in her work writes about the lamentation “for a cow” [5, p. 87].

³ Texts with erotic motives.

⁴ Such a wide figurative range of lamentation music should not be considered as something special. This is typical for practically any traditional folk melody, which is almost never directly linked with certain lyrics/words, and goes together with different texts that are not necessarily of the same emotional content. Take, for example, the Hutsul *spivanka* (*kolomyyka*), which literally is good “for all occasions” or wedding *ladkanka* (ritual song). The latter combines hundreds of poetic stanzas during the course of one rite, causing bitter tears (for instance, during bride's separation from her family home) or provoking Homeric laughter (as in the course of facetiae of bridesmaids and grooms). Common (non-ritual) melodies may be linked with lullaby lyrics on one song, and with a ballad text or historical plot in another. This long list of examples can be continued.

⁵ Cf., the lamentation for a husband, who is conscripted, recorded in Zhukin village in Chernihiv area [1, Musical example № 15, p. 12]:

Khto meni drov pryveze [Who will bring me firewood],

A khto meni hriadochku prooryt' [And who will plow my field bed],

A khto hnuuy povvyvozyt' ? [And who will take out manure?]

And the lamentation for *gazda* [master] from Transcarpathia region (Kvasy village Rakhiv area) (recorded by L. Kushlyk, Musical Ethnographic Archive at the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, № 39/3 in the general catalog) :

A khto meni travychku pokosyt' ? [And who will mow the grass for me?],

A khto v polonyнку pide ? [And who will go to the mountain valley?],

A khto meni drovets prynese? [And who will bring me firewood?]

First of all, Hutsul lamentations, like the majority of examples from other regions, have a recitative form exclusively, which is freely improvised in the course of performing. For none of the presently known samples of recitations from Hutsul region regular repetition of identical elements is typical neither in the structure of the verse, nor in the melodic structure.

Quite similarly, it is inherent for Hutsul tradition to possess the universalism of lament melodies-models, that are freely combined with lyrics on different topics. This can be proved by the following samples:

Example 1 a,b.

а) $\text{♩} = 96$
 Сінюч-ку мій до-ро-гий Йой ек ти си виб-рав ек ти мам-ку зас-му-тив гі і т.д.

б)
 Ой мам-ко мо-я до-ро-га шо Ви так ско-ро вмн-ра-є-те ге і т.д.

a) Synochku miy dorohyy, Yoy yek ty sy vybrav yek ty mamku zasmutyv, hee... [Sonny, my dear. Yoy (ouch), in what you dressed in, how much you made your mama sad! hee..]

b) Oy mamko moya doroha, Sho vy tak skoro vmyrayete, hee... [Oy, mummy, my dear, why are you dying so soon?! hee...]

Both fragments of recitations were recorded in Hramotne village of Verhovynsky district in Ivano-Frankivsk area from one performer during one interview. With respect to musical material they are almost identical, yet they differ significantly in their plots that are performed during different funeral rites: in one case – at a son’s funeral, in the other – at the funeral of mother.

Plot development in the Hutsul recitations often has perfect three-part form with clear demarcation between intro and outro “addressing” parts and the presentation of the theme in the middle, similarly to recitations from other regions of Ukraine:

Example 2

Мамко моя рідненька!

Коли я буду вже вас видіти,
 Відки вас ту’ буду визирати
 З ким я буду тепер говорити,
 Чи з-за гори високої,
 Чи з ямки глибокої,
 Я вже вас не буду мамко видіти,

Потіхо моя, потіхо.

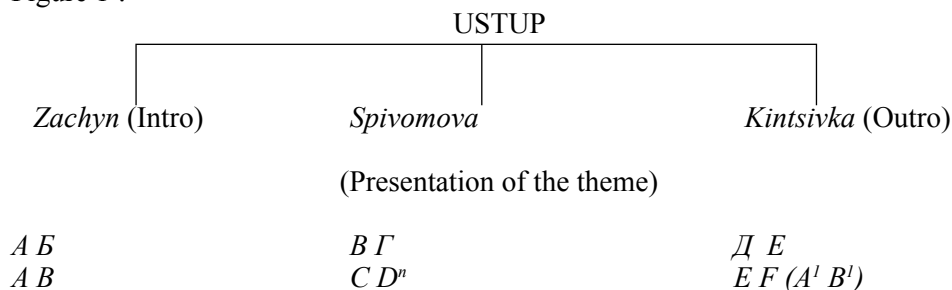
Mamko moya ridnen’ka! [My dear mummy!]

Koly ya budu vzhe vas vydyty [When will I see you?],
 Vidky vas tu budu vyzyraty [From where should I look for you here?],
 Z kym ya budu teper hovoryty [With whom will I talk now?]
 Chy z-za hory vysokoyi [Either behind the high mountain?],
 Chy z yamky hlybokoyi [Or from the deep hole?],
 Ya vzhe vas ne budu mamko vydyty [I will never see you, mummy, again],
 Potikho moya, potikho [My cheer, my consolation].

The three-part structure of lyrics element should actually have its obligatory projection onto musical composition of the *ustup*⁶. Yet, such model based on a formula made up of a simple musical sentence has not been recorded in Hutsulshchyna region yet – a fact that is very significant in terms of melogenetics.

However, along with common general characteristics of Ukrainian lamentations, Hutsulshchyna region also has its own “face”. It is manifested not so much in the original poetic aspect conditioned by the unique vision of the world by the highlanders, or dialectic sounding of their original phonetics but, primarily, in the peculiarity of the *ustup* formula of musical recitation. It is characteristic for more than a half of all the analyzed examples of the Hutsul recitation (7 of 13 examples) and currently is observed only in musical tradition of the Carpathian Chornohora mountain inhabitants⁷.

The main distinguishing feature of the musical recitation formula of the Hutsul lamentations lies in two-component structure of every part of lamentation. It means that intro, the informative main part in the middle and the final third part – outro – each consists not of one sentence, as in other known Ukrainian lamentations, but of two coupled sentences, closely linked by the interrelation “instability - stability” of their melodic clausulae. Due to this, higher musical-syntax unit – period – is the basis of composition in this formula:

Figure 1⁸.

However, such complete three-part musical form of *ustup* in lamentations has not been recorded in Hutsulshchyna region yet. Still, we can easily fill in the blanks using the example of *ustup* from the sample below, in which an outro (the third part) is skipped, on the basis of a regularity under which the final part – *kintsivka* – usually duplicates musical material from the first part of *ustup* – *zachyn*:

⁶ Lamentations, similarly to duma, consist of separate meaningfully and compositionally complete compound syntax unities, sort of paragraphs, that are called *ustupy*. The quantity of such “paragraphs” in the structure of a lamentation is always different and depends on the development of narrative plot. Duma usually consists of many *ustupy*-paragraphs, a lamentation is usually limited to few “paragraphs” or even consists of one such *ustup*.

⁷ Nothing similar can be found among currently known lamentations from Boykivshchyna region, and the recitations from Lemkivshchyna area are still unknown at all.

⁸ The fractions show the structure of each part of the formula: the nominators in Cyrillic show the structure of lyrics and the denominators – the structure of recitation melodic element.

Example 3

Rubato (recitando).

До- - -леч-ко мо-я,..... го-люб- - - -чи-ку мій!..
 Ку-да ти си ви-би-ра-єш?..... На ко- - -го ти ме-
 -не ли-шьи-єш?.. На що ти ме-не по-ки-да- - -єш?.....
 З ким я бу-ду га-зду-ва-ти? На ко-го ти ли-шьи-єш си-
 -рїт - - ки?..... Хто..... ни-ми бу-де си впи-ку-ва-ти?
 Хто їх бу-де го-ду-ва-ти?..... Хто..... їх бу-де
 ви-би-ра-ти?.... Чо-му..... ти такий смутненський?....
 Чо-му ти до мене не за-го-во-риш?

Dolechko moya, holubchyku mii!

Kudy ty sy vybyrayesh? Na koho ty mene lyshieyesh?

Na shcho ty mene pokydayesh? Z kym ya budu gazduvaty?

Na koho ty lyshieyesh syritky? Khto nymy bude sy vpikuvaty?

Kho yikh bude hoduvaty? Khto yikh bude vbyraty?

Chomu ty takyy smutnen'ky? Chomu ty do mene ne zahovorysh?

[My dear destiny, my lad!

Where are you going to? On whom are you leaving me?

On what are you leaving me? With whom will I keep our house?

On whom are you leaving our orphans? Who will take care of them?

Who will feed them? Who will dress them?

Why are you so sad?

Why don't you talk to me?]

As we can see, this *ustup* is distinctively divided into two parts – *zachyn*/intro (the first two bars) and *spivomova*/the main informative part, which is performed twice (third-fourth and fifth-sixth bars). These two parts have quite different musical material, even though their melodic clausulea are the same. Each part, in its turn, is divided into two musical sentences that are closed by clausulae. The first sentence leans on the unstable second or third tone of the tetrachord, and the second sentence – on the affirmation of the final tonic. As a result, we get qualitatively different structures based on paratactic thinking, which is characteristic for the Ukrainian traditional strophic songs as well.

According to the classical evolutionism, the Hutsul formulas of recitative *ustups* should be considered higher and consequently later form compared to more simple structures of other Ukrainian lamentations, which are based on a simple musical sentence [4, p. 14]. Yet, it still remains unclear why it were the highlanders, known for their conservatism, who managed to reach a higher level of development in this area, and not the inhabitants of valleys who dominate over their mountain neighbors in more advanced forms of vocal music making from other areas.

Apparently, in this case, on the contrary, the paratactic relation in *ustup* of Hutsul lamentations is the earlier form, which for various reasons has undergone the involucional transformations, and, outside of Hutsulshchyna region, has been preserved only in simplified form until present day. The traces of paratactivity can be seen if not in music, then, at least, in poetic texts of those Ukrainian (not Hutsul) lamentations, in which *zachyn* (intro) consists of two parallel references to an object of mourning⁹, and also some lines of *spivomova* (middle part) verse are constructed according to the principle of syntactic parallelism and are united in two by rhyme.

Of course, this hypothesis still needs a solid confirmation. However, the existence of yet not described special type of musical-recitative formulas of lamentations in Hutsulshchyna region raises a serious question about the ways of development of recitative forms in the Ukrainian folklore. In the Hutsulshchyna region in particular, along with samples close to “restored” etalon-prototype¹⁰, there exist derivative modified variants that can serve as an important evidence of involucional processes occurring in the Hutsul lamentations themselves.

Modifications.

In general, these processes correspond to those that are observed in the lamentations that are created on the basis of recitative sentences. In the modified lamentations, not only the final part – *kintsivka* (outro) – is missing, but also its first part – *zachyn*. Consequently, in an *ustup* there is only one middle part (*spivomova*) – a period, which is repeating as many times as necessary.

Here are two characteristic examples from Kosiv area:

⁹ As for instance, in *zachyn* of the lamentation from Kyiv region: “Oy Vanichka nash! Oy Olichka nasha!” [“Oh our Vanichka! Oh our Olichka!”] and “Oy Olichka nasha dorohaya! Oy Olichka nasha zolotaya!” [Oh our dear Olichka! Oh our priceless Olichka!].

¹⁰ Here we use the term of Volodymyr Hoshovsky, who suggests that the prototype is “a theoretically created abstract model of melodic variants of one song type, which could be considered as potentially existing song structure in musical thinking of the people”. The archetype is “one of the really existing melodic variants of the analyzed songs, which is regarded as the oldest and has all the main elements of song type that is being explored” [2, p. 12–13, 71, 225].

Example 4 a

Від-ки вас ту бу-ду ви-зи-ра-ти з ким я бу-ду те-пер го-во-ри-ти
 Чи з-за го-ри ви-со-ко-ї чи з ям-ки гли-бо-ко-ї і т.д.

Vidky vas tu budu vyzyraty? Z kym ya budu teper hovoryty? [From where will I be looking for you? With whom will I talk now?

Chy z-za hory vysokoyi? Chy z yamky hlybokoyi? [Either behind the high mountain or from the deep hole?] etc.

Example 4 b

Да-ли ме-ні мис-ку круп я за-бу-ла як-ся з-вут
 А да-ли ме-ні мис-ку бо-бу а-би пла-ка-ла до са-мо-го гро-бу

Daly meni mysku krup, Ya zabula yak sia zvut [They gave me a bowl of cereals, I forgot how I should call them]

A daly meni mysku bobu, Aby plakala do samoho hrobu [And they gave me a bowl of bean for I would cry to the very grave]

In both examples the repetitive periods which consist of two sentences ($ab + a_1 b_1$), impressive in the poverty of their musical material, have absolutely the same way of melodic line development. First, goes the elementary repetition of upper tonic, which is interrupted by clausula – a rhythmic close and a sharp jump down to the main tonic. This very characteristic move is confirmed at the very beginning of the second sentence. Then, after the first accent and until the very end only the main tonic is repeating. The only difference is in the interval of comparable melodic areas: in the first case, it is minor third, and in the second – perfect fourth with a passing minor third, thanks to which the whole melody acquires some pentatonic coloring.

In addition, modification of the original model of *ustup* of periodical type affects the interrelation of the composition of poetic and musical texts, when one and the same melody of the second part of *ustup* is used for the lyrics of the first and the third parts as well:

Example 5

Ой мам-ко мо-я до-ро-га шо ви так ско-ро вми-ра-є-те ге
 Чго так нас си-ро-тти-ко ли-ши-ли мам-ко на-ша до-ро-га

Oy mamko moja doroha, sho vy tak skoro vmyrayete, hea..?[Oy my dear mummy, Why are you dying so soon, hea..?]

Choho tak nas syrotyenko lyshyly, mamko nasha doroha? [Why did you leave us lonely, Our dear mummy?]

Ustup in this lamentation consists of four-verse lines that create paragon three-part composition, which has a characteristic sequence of *zachyn* (reference), two verses of *spivomova*, and *kintsivka*. It is practically not reflected in the musical form at all, since it is based, like in the above examples, on a period which consists of two sentences (ab) that are reproduced again with some variation ($a_1 b_1$). As a result, a very original disharmony arises in the syntactic divisions of lamentation components. In lyrics, deeper caesuras separate the first part from the second and the second from the third, thus creating the formula: Z+S1-S2+ K (where Z – the verse of *zachyn*, S – of the *spivomova*, K – of *kintsivka*). In music, however, the periodic repetition divides the whole composition in half according to the scheme: a-b + $a_1 b_1$

Obvious similarities in the main modifications of both models-prototypes (loss of some parts of *ustup* with infraction of functional concordance of the syntactic components of the text and melody) point to regularity in ways of such transformations. Apparently, these ways are by no means moving in the direction of evolutionary expansion “from simple to complex” but rather on the contrary – to involucional changes (simplification, reduction) with gradual loss of the initial/original multicomponent recitative formula.

Список використаної літератури

1. Гайдай М. П. Народні голосіння. *Етнографічний вісник*. За ред. А. Лободи та В. Петрова. Київ, 1928. Кн. 7. С. 68.
2. Гошовський В. Л. У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971. С. 12–13, 71, 225.
3. Грица С.Й. Мелос української епіки. Київ, 1979. С. 65.
4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ, 1990. С. 14.
5. Мурзина О. І. Українське голосіння – афект та формотворення. *Проблеми етномузикології*: Збірник наукових праць. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87.
6. Свенціцький І. С. Похоронні голосіння. *Етнографічний збірник НТШ*. Львів, 1912. Т. 31–32. С. 18.
7. Шевчук О. Ю. Жартівливе голосіння (нотатки медієвіста). *Проблеми етномузикології*: Збірник наукових праць. Київ, 1998. Вип.1. С. 222, нотний приклад № 1.

References

1. Hayday, M. P. (1928). *Folk Lamentations. Ethnographic herald*. Chief editors: A. Loboda and V. Petrov. (Vol. 7). Kyiv. P. 68.[in Ukrainian].
2. Hoshovsky, V. L. (1971). *The Dawn of Folk Music of the Slavs: Essays on Musical Slavic Studies*. Moskow. P. 12–13, 71, 225. [in Russian].
3. Hrytsa, S. Y. (1979). *Melos of the Ukrainian Epics*. Kyiv. P. 65. [in Ukrainian].

4. Ivanytskyy, A. I. (1990). *Ukrainian folk music: textbook for students of colleges and universities*. Kyiv. P 14. [in Ukrainian].
5. Murzyna, O. I. (1998). Ukrainian lamentation – affect and form creation. In: *Issues of Ethnomusicology: Collection of papers*. Kyiv. Vol. 1. (P. 87). [in Ukrainian].
6. Svientsitskyy, I. S. (1912). Funeral Lamentations. Ethnographic collection of papers of the Shevchenko Scientific Society. Lviv. (Vol. 31-32). P. 18. [in Ukrainian].
7. Shevchuk, O. Y. (1998). Humorous Lamentation (Notes of the Medieval Studies Scholar. In: *Issues of Ethnomusicology: Collection of papers*. Kyiv. (Vol. 1.). P. 222, musical transcription № 1. P. 227. [in Ukrainian].

Sources of Musical Examples

1. Musical Ethnographic Archive at the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Main catalog, № 37/10, recorded by Y. Slyvynsky in Hramotne village, Verkhovyna district, Ivano-Frankivsk oblast. Transcribed by O. Kolomyyets.
2. Musical Ethnographic Archive at the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Individual catalog, № 9/4, recorded by O. Turianska in Verbivets village, Kosiv district, Ivano-Frankivsk oblast.
3. Колесса Ф. М. Українська усна словесність. Львів, 1938. С. 270 [Kolessa F. M. (1938). *Ukrainian Folklore*. Lviv. P. 270. [in Ukrainian].
- 4 a. Musical Ethnographic Archive at the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Individual catalog, № 9/4, recorded by O. Turianska in Verbivets village, Kosiv district, Ivano-Frankivsk oblast. Transcribed by O. Kolomyyets.
- 4 b. Musical Ethnographic Archive at the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Individual catalog, № 9/1, recorded by O. Turianska in Kosiv, Ivano-Frankivsk oblast. Transcribed by O. Kolomyyets.
5. Musical Ethnographic Archive at the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Main catalog, № 37/10, recorded by Y. Slyvynsky in Hramotne village, Verkhovyna district, Ivano-Frankivsk oblast. Transcribed by O. Kolomyyets.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.2018.
Прийнята до друку 10.10.2018.

ПЕРІОД У МУЗИЧНІЙ БУДОВІ ГУЦУЛЬСЬКИХ ГОЛОСІНЬ ("ПРИКАЗУВАНЬ"): МОДЕЛЬ ТА ЇЇ МОДИФІКАЦІЇ

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства,
вул. Валова., 18, Львів, Україна, 79008
тел.: 0322 39 41 97, email: okolom@gmail.com*

Стаття, яка ґрунтується на архівних матеріалах, а також джерелах особисто задокументованих автором упродовж теренових досліджень, присвячена вокальному речитативному жанру – голосінню, його характеристикам та функціонуванню в загальноукраїнському контексті та гуцульській традиції зокрема.

Вокальна музика в гуцульському похоронному обряді представлена лише одним жанром – голосінням (по місцевому «приказуванням»). Його визначальною ознакою є вільний речитатив, що твориться імпровізаційно в процесі виконання.

Гуцульські «приказування», незважаючи на всю своєрідність, неповторність гуцульського похоронного обряду, належать, безсумнівно, до єдиної загальноукраїнської голосільної традиції. Вони не тільки мають схожі, а інколи й майже ідентичні тематично-поетичні мотиви та сюжети, але й відзначаються всіма типовими для неї рисами.

Гуцульські голосіння, як і більшість інших їх локальних відмін, також мають винятково рецитаційну форму, що вільно імпровізується в момент творення. Жоден з відомих на сьогодні зразків рецитацій з Гуцульщини не виявляє регулярно повторюваних однакових елементів ні в структурі вірша, ні в мелодичній будові.

Аналогічно для гуцульської традиції є властивий свого роду універсалізм голосільних мелодій-моделей, які вільно поєднуються з різносюжетними текстами.

Сюжетний розвиток гуцульських рецитацій часто вкладається в досконалу тридільну форму з виразним відмежуванням зачинного та кінцівкового звертання від основного тексту співомови, як це має місце в рецитаціях з інших регіонів України.

Однак поряд зі спільними, загальними для українського голосіння ознаками Гуцульщина виявляє також і своє власне «лице». Проступає воно не стільки в оригінальній поетиці слова, зумовленій неповторним баченням свого світу горянином, діалектному звучанні його неповторної фонетики і т. ін., скільки насамперед у своєрідності музично-рецитаційної формули уступу.

Основна відмінність музично-рецитаційної формули в голосіннях гуцулів полягає в двоскладовості кожної її частини. Це означає, що зачин, співомова та кінцівка представлені тут не одним реченням, як звичайно в решті відомих українських голосінь, а двома спареними реченнями, тобто тісно взаємопов'язаними на підставі співвідношення “нестійкості–стійкості” своїх мелодичних клаузул. Завдяки цьому витворюється вища музично-синтаксична одиниця – період, який і лежить в основі композиції формули.

Згідно з класичним еволюціонізмом гуцульські формули речитативних уступів варто було б уважати вищою та відповідно пізнішою формою, порівняно з простішою будовою решти українських голосінь, що мислять категоріями простого музичного речення. Однак, очевидно, в цьому випадку, навпаки, гуцульський паратактизм в голосільних уступах становить первіснішу композицію, яка з тих чи інших причин зазнала інволюційних перетворень і поза Гуцульщиною збереглася до наших днів тільки у спрощеній формі.

Ключові слова: голосіння, похоронний обряд, Гуцульщина, уступ, речитативна форма, паратактичний зв'язок.

УДК: 78.03(477)(092) В. Гошовський
orcid.org/0000-0002-1776-482X; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10430>

VOLODYMYR HOSHOVSKY'S STUDY OF MUSICAL DIALECTS

Volodymyr PASICHNYK

*Lviv Ivan Franko National University,
Department of Musicology and Choir Singing
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
тел.: 050-586-06-37; e-mail: pasichnyk_v@i.ua*

The article considers the scholarly heritage of V. Hoshovskij in general and more specifically his research in the realm of musical dialects. Since 1955 the scholar has been creating his musical and dialectological method on the theoretical foundations of Filaret Kolessa, Bella Bartoka and other researchers of folk music. This study of musical dialects is based on the folk songs of Ukrainians in Transcarpathia.

Keywords: folklore, Transcarpathia, folk song, musical dialect, three-level analysis of folk song, song genre, song type.

Musical dialectology, as well as other areas of study such as phonoarchival science, historiography of musical folklore, historical and comparative ethnomusicology, musical Slavic studies, typology, structural linguistics, ethnopsychology, experimental ethnomusicology hold a significant place in folklore studies.

According to V. Hoshovskij, musical dialectology in Ukraine was founded by the famous Ukrainian folklorist Filaret Kolessa [Hoshovskij 1958, 70–74]. It was first back in the 1920's that F. Kolessa pointed to the existence of Ukrainian musical dialects, "which have originated on the Ukrainian territory and almost entirely overlap with the dialects of language" [Kolessa 1970]. Although V. Hoshovskij considered F. Kolessa to be the first in this area of research, it should be mentioned that Stanislav Lyudkevych touched upon this matter much earlier (1906) in the preface to the first volume of his "Galician-Rus' Folk Melodies". He did not use the phrase "musical dialect", however, he wrote: "Eastern Galicia is the westernmost edge of the Ukrainian-Rus' lands, and if viewed in geographical and ethnic dimensions it is rather heterogeneous, besides in the West and South it borders on foreign and quite different ethnic elements. Thus it has been providing a rich environment for the combination and overlapping of various local and external influences, and, as a consequence, on its relatively small area of land it exhibits (as in the language), both in the minor detail and in the basis of the melodies, notable ethnographic differences – apparently far more significant than Russian Ukraine" [Ljudkevych 1973, 194]. One of the reasons why V. Hoshovskij failed to mention S. Lyudkevych in this context could have been the fact that this work was unavailable. The scholar also did not mention B. Bartok, Y. Stenshevsky and Y. Yagamash, but in his next, much more in-depth article "Musical Archaisms and Their Dialectal Features in Transcarpathia" he was referring to the works of these folklorists.

V. Hoshovskyj has been developing the musical and dialectological method since 1955. In fact, he applied it at the very dawn of his folklore studies, first on the grounds of the theoretical principles of Filaret Kolessa, and later of B. Bartok as well as other folk music researchers. In this area of research he was greatly supported by Y. Dzendzelivsky, an eminent Ukrainian linguist specializing in the history of the Ukrainian language, Ukrainian and Slavic dialectology, lexicology, lexicography and linguistic geography.

V. Hoshovskyj began exploring musical dialects of Transcarpathia in real-life conditions and in the course of many years of practical experience he amassed a wealth of profound theoretical, methodological and practical knowledge, having written down a great amount of folk songs. It was vital for V. Hoshovskyj to indicate the specific differences of musical dialects in the particular territory, to find out the explicit local features, to define direction in which to carry out the study of dialectal variants and methods to be used.

In his first academic publication "On the issue of musical dialects of Transcarpathia" V. Hoshovskyj outlined the framework of the dialectological method he applied. Eventually it was the Ukrainian folk song, kolomyika, that served as the basis for the discovery of dialect differences, whereas other genres were not taken into account. The researcher states that the following steps are needed for musical dialectology as an established academic discipline to emerge: "1) to have sufficient amount of song material from all regions; 2) to systematize the material; and 3) to explore the paradigm of musical thinking and musical language of the people" [Hoshovskyj 1958, 71].

V. Hoshovskyj suggested that these issues should be dealt with by: 1) supplying the existing fund of Transcarpathian folk songs with the recordings made in all districts of the region; 2) systematizing the material according to the features peculiar of the specific territory and topics.

Disappointingly, the scholar did not specify what the "existing fund" was, but obviously, he meant "Folk songs of Southern Subcarpathia" by F. Kolessa (Uzhhorod, 1923), "Rus' Folk Songs of Subcarpathian Rus" by F. Kolessa (Prague, 1923), "Folk songs of the people of Subcarpathian Rus" by D. Zadora, Y. Kostyo, P. Myloslavsky (Uzhgorod, 1944). However, he did mention the number of songs – "about 1000" [Hoshovskyj 1958, 71], which were used as the basis for his research.

While comparing recordings of songs, V. Hoshovskyj identified two main groups of musical dialects in Transcarpathia: 1) the group "A" contained the north mountain dialects, 2) the group "B" of the southern foothill dialects. It should be emphasized that the scholar outlined the dialects and later confirmed the findings of his research in the anthology-monograph "Ukrainian songs of Transcarpathia", among them were Maramoros and Uzhanskyi. A significant feature of the article "On the issue of musical dialects of Transcarpathia" by V. Hoshovskyj is his observation of the East-Slavic influences. It is likely that at that time he developed an idea of a comparative study of Ukrainian-Slovak interrelations in musical folklore.

It was the second time that V. Hoshovskyj turned to this idea of studying musical dialects in his work "Musical archaisms and their dialectal features in Transcarpathia", which was delivered as a report at the academic session at Uzhhorod State University in 1959. The researcher considerably extended the boundaries of the theme.

Firstly, these were not only Filaret Kolessa's works that he based on, as was the case in his first article, but the researcher also referred to the works by B. Bartok, Y. Yagamesh and Y. Stenshevsky.

Secondly, by analogy with the language, he shows that a musical period can be subjected to analysis at three levels: syntactic, morphological and phonetic.

Thirdly, V. Hoshovskyj emphasized the necessity to use an appropriate questionnaire to record songs. The term “questionnaire” was first introduced in this work, which proves that the scholar considered it to be of paramount importance for the study of musical dialects. In his opinion, “it should contain, in addition to the questions that are relevant only for the songs of a certain genre [...], the melodies of the songs most wide spread in the specified territory” [Hoshovskyj 1965, 13].

Fourthly, the researcher has fundamentally developed some of the principles of dialectical research, which could be reduced to:

- 1) Systematizing songs according to the typical features:
 - a) songs of the same rhythmic structure (e.g. 5+5, 6+6, 4+4+6, etc.),
 - b) songs of the same melodic form (eg, AABA, ABBA),
 - c) songs of the same genre (ceremonial – weddings, shchedrivky (New Year’s carols), kolyadky (Christmas carols), lullabies, historical songs.
- 2) Identifying the common features or variability and detecting the absence of a particular musical phenomenon.
- 3) Mapping the acquired data.

Unlike the previous article, in which V. Hoshovskyj based his research exclusively on the genre of kolomyika, in this article the scholar analyzed musical dialects basing on carols.

As he had amassed a sufficient amount of the recorded musical and folk material, the scholar mostly relied on his own notes made in 31 villages and records from 11 more villages published in the following collections “Folk Songs of Southern Subcarpathia” by F. Kolessa (Uzhhorod, 1923) and “Folk Songs of the People of Subcarpathian Rus” by D. Zadora, Y. Kostyo, P. Myloslavsky (Uzhgorod, 1944). Thus, V. Hoshovskyj had 49 melodies from 42 rural settlements in 12 districts of the region at his disposal. Comprehensive three-level analysis of the melodies revealed three types of carols in Transcarpathia:

- 1) Type A, which is a simple period with three phrases and a rhythmic structure of 5+5+4.
- 2) Type B, which is a complex period with two sentences and six phrases, its rhythmic structure being 2(5+5+3).
- 3) Type C, which is a complex period of type B with a second sentence extended by one phrase: 5+5+3 // 5+5+5+3.

If considered from the perspective of studying musical dialects the analyzed work by V. Hoshovskyj has proved that carols, which are common in Transcarpathia, despite their numerous common features, are also characterized by the significant dialectal differences. In essence, Hoshovsky’s idea concerning the study of musical dialects has facilitated the development of new analytical methods.

V. Hoshovsky’s work “Musical archaisms and their dialectal features in Transcarpathia” was published in 1964, its text appeared as a separate part of the article “Folklore and Cybernetics” [Hoshovskyj 1964, 75–78], and some aspects reappeared and were expanded in V. Hoshovsky’s work “Methods and Prospects of Modern Musical Dialectology and Melogeography”. In 1965, his study “Musical Archaisms...” was published in the USA in the journal “Visti” (“News”) with the support of Zinovi Lys’ko [Hoshovskyj 1965, 13–16].

The common axiom provides the basis for the method of musical and dialectological analysis: the conciseness of musical expression is determined by a couplet form of folk songs.

Another equally important issue of methodology appeared to be the systematization of songs in order to make a comparative analysis according to the following principles: 1) songs of the same genre; 2) songs of the same metro-rhythmic structure; 3) songs of the same melodic form.

Applying the comparative method for the analysis of musical syntactic, morphological and phonetic aspects is the third principle of V. Hoshovsky's methodology. Due to this principle it becomes possible to distinguish their common features, variability ("dialect feature") or absence of a particular aspect or feature in the tune. The data collected define the dialectal difference of the songs, and are transferred onto maps as conventional symbols. This method has provided a solid and broad basis for the melogeography, for the development of musical dialectological and musical ethnic atlases. Besides the study of musical dialects, in his article V. Hoshovskyj touched upon the subject of melogeography.

While focusing on his study of musical dialects, V. Hoshovskyj still managed to follow closely the publication of folk music collections by other researchers. Having firm views on folklore, the scholar meticulously reviewed various publications, and had his reservations about each of them. Thus, in 1960 V. Hoshovskyj published his thorough and fundamental critical review of M. Krechko's collection "Transcarpathian Folk Songs" [Hoshovskyj 1960, 128–131].

The author entitled this review "Disadvantages of one collection". However, the editors renamed it into "Collection of Transcarpathian Folk Songs", thereby substantially changing V. Hoshovsky's original accentuation. As a matter of fact, the reviewer criticized every aspect of the collection.

The text of the preface received the most severe criticism, V. Hoshovskyj called it superficial and controversial. In the original version of his review the scholar singled out that the collection was replete with "antihistorical statements, unscientific characterization of songs, confusing and contradictory conclusions".

V. Hoshovskyj also highlighted the fact that M. Krechko contradicted the historical truth when he failed to mention the pre-Soviet publications, although he made use of almost sixty percent of the songs from them. Also, V. Hoshovsky's considered that M. Krechko had totally failed to specify the characteristic features of Ukrainian folk music. The scholar noted that "the list of different musicological terms is of no significance to the reader, but displays the incompetence of the author. Wouldn't it have been better and more appropriate to turn to the characteristics of Transcarpathian songs outlined by academician Filaret Kolessa?". One cannot but agree with V. Hoshovsky's conclusions, as we go through the following analytical text by M. Krechko: "Next to the major and minor in songs we often notice domineering Miksolidian, Dorian and Phrygian tonalities with a typical «Ukrainian» cadence ending. Vibrant melodies, frequent rhythm changes, along with the intricate poetic lyrics make the Ukrainian folk songs of the Soviet Transcarpathia memorable and attractive, bearing a vivid national colouring" [Hoshovskyj 1960, 128]. V. Hoshovskyj devoted the larger part of his review to the analysis of the song lyrics, providing numerous examples where M. Krechko frivolously edited them.

V. Hoshovskyj drew attention to numerous mistakes and inaccuracies which can be reduced to the following:

1) a lack of a meaningful preface; 2) a lack of a qualified characterization of folk music; 3) an unsuccessful attempt to characterize the folk music of Transcarpathia; 4) an imperfect genre classification of songs; 5) an attempt to adapt specific words and expressions to the norms of Ukrainian literary language, which in most cases led to the content distortion; 6) the fact of editing the melodies; 7) incomplete certification of songs; 8) absence of the required professional review.

It is no coincidence that we referred to this review, as through his criticism of M. Krechko's collection "Transcarpathian Folk Songs" V. Hoshovskyj, in fact, declared his views of the similar folklore activity, building, first and foremost, on the scholarly rationale.

A year preceding the publication of M. Krechko's collection, the ethnomusicologist who himself had been pondering about publishing a collection of Ukrainian songs of the Transcarpathian region, shared his thoughts with the editor-in-chief of the periodical "Soviet composer" Sergey Aksyuk: "Before publishing the collection, I would like to supplement it with the songs from the unexplored areas, with the photos in order to describe better the geographical location of specific regions, their ethnographic and anthropological peculiarities. This forthcoming collection could be provided with an introductory article, commentaries on the songs, classified registers on the subject, structure, rhythmic patterns and peculiarities of the songs" [Hoshovskyj 1958, 1].

The above mentioned review is worth comparing to the one where V. Hoshovskyj reviewed the collection of Karel Vetterl "Lidové písně a tance z Valašskokloboucka" [Hoshovskyj 1961, 146–147]. He emphasized its significant features that "are characteristic of every serious scholarly publication" [Hoshovskyj 1961, 146], these being namely the accuracy of recording of a melody and a text, detailed scientific certification of the material, historical background. The reviewer also noted that the study had been carried out at a high scholarly level. V. Hoshovskyj considered that the true value of the collection lay in a comprehensive analysis of the musical culture, which was carried out due to the joined efforts of folklorists, historians, choreographers and dialectologists in this ethnographic territory. V. Hoshovskyj applied a similar framework in his publication "Ukrainian Songs of Transcarpathia".

The ethnomusicologist further developed the theme of musical dialects in his works such as "Role of Melogeography In Complex Areal Explorations of the Carpathians", "Sociological Aspect of Musical Ethnography". V. Hoshovskyj developed a methodology for analyzing folk music, which meets the basic requirements of dialectology as a science. A song, which equals a vocal period, is subjected to:

1. Syntactic analysis – the melodic form, the structure of the verse, the interaction of parts on the intonational level;
2. Morphological analysis – analysis of musical phrases, their rhythms of melodic contours, meters, leaps and steps in the melody;
3. Phonetic analysis – key systems of the period, tone row, ambitus, melodic figuration.

The scholar believes that compilation of an appropriate questionnaire is a necessary condition for collecting and recording musical dialects. In addition to questions relating to certain song genres it should also contain lyrics of the first two verses, their content and tunes of the most common songs of the region. So, apparently, the structure of the

questionnaire has been considerably expanded, and the author also introduced several important points corresponding to his methods.

A similar technique was introduced by V. Hoshovskyj for systematizing his collection-anthology “Ukrainian Songs of Transcarpathia”, published in 1968. Musical dialects, as well as linguistic, have developed for centuries in relation with historical, social economic, geographical conditions, as well as resulting from the interaction of various ethnic groups within the nation and from the mutual influence of the neighboring peoples. Each dialectal feature has its own limit – isogloss. V. Hoshovskyj spent a number of years exploring musical dialects of Transcarpathia in real-life conditions and he amassed abundance of knowledge in this field. It was important for him to show specific differences among musical dialects in the specific territory. The researcher has determined which features are local, how dialect variants should be studied, which methodology is applicable.

V. Hoshovskyj’s study of musical dialects has been associated with comparative studies. The researcher applied the comparative method when he started his research into musical dialects. V. Hoshovskyj proceeded from the theory that there is not such a notion as only one folklore, be it Ukrainian or Hungarian, or any other, as well as only one Ukrainian language, except for literary.

Once again V. Hoshovskyj turned to this idea in his report “On the Issue of Certain Features of the Similarity of Slavic Musical Folklore”, which was written for the VIII International Congress of Anthropological and Ethnographical Sciences, held in Moscow in 1963. Unfortunately, the text of this report received a negative review by S. Gritsa, and the final paragraph of her review concluded: “Due to the fact that the work is not an original study, and principles of the analysis do not meet the requirements of Soviet folklore studies, the Ukr[ainian] Rep[ublican] Organizing Committee for the preparation of the VIII International congress of ethnographers and anthropologists of the Ukrainian SSR [...] do not consider it possible to recommend the report by V. L. Hoshovskyj for announcement at congress meetings” [Mushynka 2006, 27–28].

V. Hoshovskyj has developed an absolutely clear system of methods for studying musical dialects and shaping an academic discipline called Musical Dialectology on their basis. The scholar was convinced that this research should start on a limited territory, which he called a “folklore base”. V. Hoshovskyj considered his “folklore base” to be the region of Transcarpathia and the Carpathians, therefore, the crucial scholarly experiments were carried out in this region. Theoretical and practical issues of musical dialectology and melogeography were tested by scientists in these areas. V. Hoshovskyj believed the ethnogenetic research of the Carpathians, or possibly of any other territory, to rely directly on the development of the melogeography, which he viewed as a self-sufficient independent discipline. As Mr. Hoshovskyj defined it, “Melogeography is a two-tiered empirical discipline, its method at the synchronic and descriptive level is inductive, and on the explanatory (theoretical) level it is hypothetical and deductive. Due to this methodological approach, melogeography is increasingly becoming a complex academic system that can apply methods of natural and exact sciences” [Hoshovskyj 1976, 124]. In his article “Ethnogenetic Aspects of Melogeography” V. Hoshovskyj regards melogeography as “a discipline that studies authentic musical folklore from the perspective of the distribution of integral objects or their elements on the certain territory” [Hoshovskyj 1992, 318].

According to V. Hoshovskyj, the methodology of melogeographical research includes the following:

- field work, which means recording data conforming to a special questionnaire, which specifies song types, genres, tunes, poetic texts;
- classification of the musical material, carried out according to the song types, first within the framework of the corresponding genre, then regardless of it;
- analyzing the musical material at three levels: musical and syntactic, morphological and phonological,
- cartography of musical phenomena and elements which involves transferring certain analyzed musical data onto the contour maps.

The object of melogeography, as chosen by V. Hoshovskyj, is traditional ritual folk music (Christmas carols, Malanka carols, hayivky, ritual wedding songs (ladkannya), song dialogues and songs of kolomyika structure). In the context of melogeography, its study should follow such steps: a) identifying the areas of distribution of the song genres and types, as well as their dialectal differences, b) determining the musical dialects and limits of their distribution, c) creating musical and dialectological, typological, genre and musical-ethnic maps.

On accomplishing these tasks, V. Hoshovskyj concluded that: a) among the ritual songs only carols are commonly distributed throughout the Carpathians, b) the rest of ritual and functionally regulated songs, as well as songs of kolomyika structure, form larger or smaller closed areas which do not coincide either with ethnic, linguistic and dialectal, or with ethnographic areas, c) configuration of the song types on the map mostly corresponds to the areas of musical dialects, however, it coincides with the linguistic borders of dialects only to a certain extent; d) the distribution of certain types of ritual songs in the Carpathians and beyond (for example, in Moravia and the Balkans) indicates the migration paths of the Carpathian population, who carried the characteristic pattern of musical thinking, e) attention should be paid to the so-called “blank spaces” on the genre-based typological map, which testify to the lack of certain genres and types, which are spread in other places of the Carpathians and Ukraine amongst the linguistically and ethnographically homogeneous population.

The importance of such research cannot be underestimated, since it encourages further use of methodological foundations and their wide application to the rest of Ukraine.

The methodology of the dialectological research was laid by V. Hoshovskyj as the basis for his collection-anthology “Ukrainian Songs of Transcarpathia” [Гошовський 1968], which had been consistently implemented from the moment of recording the folk music (the choice of the region, village, informants, genres, their musical peculiarities) to its systematization. Undoubtedly, this collection represents the comprehensive conclusion of V. Hoshovskyj’s expeditionary and scholarly work within the period 1955–1965. The author pursued a long and laborious path to this monograph which logically ran through a number of publications on the subject matter of the folk songs of Transcarpathia: “On the Issue of Musical Dialects of Transcarpathia”, “Some Peculiarities of Historical Development of Ukrainian Folk Song in Transcarpathia”, the review on M. Krechko’s collection “Transcarpathian Folk Songs”. The publication of this work turned out to be quite troublesome, as the scholar experienced oppression from the Soviet regime.

Let’s consider briefly the history of this publication. The collection was published in Moscow, as the Ukrainian publishing house “Muzychna Ukraina” (“Musical Ukraine”)

refused to publish Hoshovsky's work, claiming that the scholarly concept of the collection was too formalized and complicated. Besides, the editor of the publishing house demanded to adapt the folk songs, which the author included into his collection preserving all dialectal peculiarities, in accordance with the norms of the literary language, and another requirement was to remove all the references. V. Hoshovskyj disagreed strongly with this policy, as he adhered to his expert opinion on the subject.

The scholar turned to the publishing house "Soviet composer" in Moscow, and this collection was published there in the original version proposed by V. Hoshovskyj. They kept all the references, the lyrics were printed in the original language and with the translation into Russian.

The collection included 262 songs (selected from over a thousand personal records) and a comprehensive introductory article dwelling on the ethnographic area under study and explaining the broad social historical background.

In his introduction V. Hoshovskyj proposed the division into thematic sections, and, specifically, he formulated the concept of folk song and the objective of ethnomusicology, revealed the function of a song in people's life, provided a detailed overview of genres and types of songs in Transcarpathian folk music, outlined the theoretical foundation for study of musical dialects and the methods of musical and dialectological analysis, the history of collecting and studying Ukrainian folk songs of Transcarpathia.

The researcher selected the traditional peasant songs most typical of a specific village or a studied musical dialect, which were known to most middle-aged and elderly native inhabitants.

It was in this collection that V. Hoshovskyj for the first time published the songs functionally and stylistically reflecting unique patterns of folk music culture. These are the so-called "kopanyovski songs" and "hoyekannya". "Kopanyovski songs" are known only in the south-eastern Transcarpathia, in the valleys of the rivers Teresva and Tereblya. These song-dialogues are usually sung by girls when taking breaks from digging up potatoes on their individual plots of land. "Hoyekannya" ("Huyakannya" or "Huyakannye") were first recorded by V. Hoshovskyj in the years 1963–1964 in villages situated next to the Uzhotsky Pass.

The folk song material in this collection is classified according to musical dialects (musical and ethnographic or musical and stylistic regions): I. Songs of Hutsulshchyna; II. Maramoros songs; III. Songs of Eastern Verkhovyna; IV. Songs of the Western Verkhovyna; V. Songs of the Uzhan-Turya Valley; VI. Uzhhorod songs; VII. Songs of the Latorytsya valley; VIII. Songs of Borzhava valley. Section IX includes migration songs, which make up an original song genre of Transcarpathian folklore.

Within each musical dialect V. Hoshovskyj systematized songs according to the genres defined by the function of the song, and within the genre in accordance with the song types, and, further, according to the content. Due to this classification songs can be considered in their natural environment and connected to the spiritual life of the people and their artistic needs.

Wishing to facilitate the analysis of formal characteristics of musical folklore and to assist the reader in navigating the content of the collection the author also compiled the alphabetic index of songs, performers, villages, as well as the following special references: a) genres, b) song forms, c) rhythmic structures of the verses, d) key systems and tone rows.

The songs keep all the lexical and basic phonetic features of local dialects, as well as bear the traces of the influence of literary language. Almost all the songs are provided with notes and commentaries.

As mentioned above, Hoshovsky's collection "Ukrainian Songs of Transcarpathia" marked the turning point in his dialectological studies of music, and the path to it was professionally and systematically grounded on a number of publications and was eventually summarized in this publication of songs classified according to musical dialects. This collection is the result of the scholar's long-term expeditionary work in the specific territory. The collection "Ukrainian Songs of Transcarpathia" was his outstanding achievement grounded on the author's well-balanced theoretical and methodological principles. All in all, the "Ukrainian Songs of Transcarpathia" by V. Hoshovskyj is no average collection. Taking into account the amount of material (field recordings made in the studied ethnographic area, social and historical background), the scope of scholarly consideration (classification, terminological innovations, methods of musical and dialectological analysis, notes, commentaries, analytical references) this publication is a serious monographic research.

It should be acknowledged that V. Hoshovsky's anthology and monograph "Ukrainian Songs of Transcarpathia" was a remarkable phenomenon in the history of both Ukrainian and European ethnomusicology.

Thus, Volodymyr Hoshovsky's musical and dialectological method, applied since 1955 to the musical culture of Transcarpathia, was successfully implemented in a number of publications and completed in anthology and monograph "Ukrainian Songs of Transcarpathia".

Basing on the comprehensive folk song database compiled in Transcarpathia, V. Hoshovskyj highlighted the differences in local musical dialects, pointed out their distinctive local features, established the directions which future research of dialectal variants should follow as well as the methods to carry out this research most effectively. The scholar emphasized that in order to record songs it is necessary to use carefully compiled questionnaires, he also developed some principles of dialectological research, which can be outlined in the following points:

- 1) systematizing songs according to their characteristic features:
 - a) songs of the same rhythmic structure,
 - b) songs of the same melodic form,
 - c) songs of the same genre;
- 2) identifying common features or variability of a musical phenomenon and recording the absence of a musical phenomenon;
- 3) mapping the data collected.

In our opinion, the significance of V. Hoshovsky's methodological approach is in the possibility of its application to comparative analysis of musical and syntactic (melodic form, structure of the verse, interaction of parts on the intonational level), morphological (analysis of musical phrases, rhythms of melodic contours, meters, leaps and steps in the melody) and phonetic (key systems of the period, tone row, ambitus, melodic figuration) levels. This method provides a solid and broad basis for the study of melogeography, compilation of musical dialectological and musical ethnic atlases.

Список використаної літератури

1. Гошовский В. Семиотика в помощь фольклористике. Советская музыка. № 11, 100–106.
2. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. Москва: Сов. композитор, 478 с.
3. Гошовский В. Фольклор и кибернетика. Советская музыка. № 11, 74–83; № 12, 83–89.
4. Гошовський В. До питання про музичні діалекти Закарпаття: Матеріали першої Ужгородської міжвузівської конференції, присвяченої вивченню карпатських говорів: доп. та повідомл. Ужгородського державного університету: Серія філологічна. Вип. 3. Ужгород, 70–74.
5. Гошовський В. Етногенетичні аспекти мелогеографії: Матеріали наукової конференції, присвячені пам'яті Івана Панькевича, 23–24 жовт. 1992 р. Редкол. П. Федака (голова), Б. Галас, М. Мушинка та ін. Ужгород, 318–320.
6. Гошовський В. Збірник Закарпатських народних пісень. Народна творчість та етнографія. № 4, 128–131. Рец. на зб.: Закарпатські народні пісні. Упоряд. М. Кречко. Ужгород, 1959, 188 с.
7. Гошовський В. Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті. Вісті: журнал музичного та мистецького життя. Міннеаполіс. Ч 2(13), 13–16.
8. Гошовский 1976 – В. Гошовский. Роль мелогеографии в ареально-комплексных исследованиях Карпат. Карпатский сборник. Москва: Наука, 123–128.
9. Гошовський В. Чеські народні пісні та танці. Народна творчість та етнографія. № 4, 146–147. Рец. на кн.: Lidové písně a tance z Valašskokloboucka. Uspoř. a zprac. K. Vetterl. Praha. Č. I. 1958, 367 s.; Č. II. 1960, 506 s.
10. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Редкол.: Л. В. Ревуцький (голова), М. М. Гордійчук [та ін.]. Київ: Наукова думка, 592 с.
11. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. Упоряд. вст. стаття, передмова та примітки З. Штундер. Київ: Музична Україна, 319 с.
12. Мушинка М. Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене. Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996): збірник статей та матеріалів. Упоряд. В. Пасічник. Львів, 19–49.
13. Гошовський В. Лист до С. Аксюка від 13 вересня 1958, 1 арк. Приватний архів Володимира Гошовського.

References

1. Hoshovskyj, V. (1966) *Semyotyka v pomoshch' fol'klorystyke*. Sovetskaya muzyka. № 11, 100–106.
2. Hoshovskyj, V. (1968). *Ukraynskye pesny Zakarpat'ya*. Moskva: Sov. kompozytor, 478 s.
3. Hoshovskyj, V. (1964). *Fol'klor y kybernetyka*. Sovetskaya muzyka. № 11, 74–83; № 12, 83–89.
4. Hoshovs'kyj, V. (1958). *Do pytannya pro muzychni dialekty Zakarpattya: Materialy pershoyi Uzhhorods'koyi mizhvuzivs'koyi konferentsiyi, prysvyachenoyi vyvchennyu karpats'kykh hovoriv: dop. ta povidoml. Uzhhorods'koho derzhavnoho universytetu: Seriya filolohichna. Vyp. 3. Uzhhorod, 70–74.*
5. Hoshovs'kyj, V. (1992). *Etnohenetychni aspekty meloheohrafiyi: Materialy naukovoyi konferentsiyi, prysvyacheni pam'yati Ivana Pan'kevycha*, 23–24 zhovt. 1992 r. Redkol. P. Fedaka (holova), B. Halas, M. Mushynka ta in. Uzhhorod, 318–320.

6. Hoshovs'kyj 1960 – V. Hoshovs'kyu. Zbirnyk Zakarpats'kykh narodnykh pisen'. Narodna tvorchist' ta etnohrafija. № 4, 128–131. Rets. na zb.: Zakarpats'ki narodni pisni. Uporyad. M. Krechko. Uzhhorod, 1959, 188 s.

7. Hoshovs'kyj 1965 – V. Hoshovs'kyu. Muzychni arkhayizmy ta yikh dialektni osoblyvosti na Zakarpatti. Visti: zhurnal muzychnoho ta mystets'koho zhyttya. Minneapolis. CH 2(13), 13–16.

8. Hoshovskij 1976 – V. Hoshovskyy. Rol' meloheohrafyy v areal'no-kompleksnykh yssledovanyakh Karpat. Karpat'skyy sbornyk. Moskva: Nauka, 123–128.

9. Hoshovs'kyj 1961 – V. Hoshovs'kyu. Ches'ki narodni pisni ta tantsi. Narodna tvorchist' ta etnohrafija. № 4, 146–147. Rets. na kn.: Lidové písně a tance z Valašskokloboucka. Uspoř. a zprac. K. Vetterl. Praha. Č. I. 1958, 367 s.; Č. II. 1960, 506 s.

10. Kolessa 1970 – F. Kolessa. Muzykoznavchi pratsi. Redkol.: L. V. Revuts'kyu (holova), M. M. Hordiychuk [ta in.]. Kyiv: Naukova dumka, 592 s.

11. Lyudkevych 1973 – S. Lyudkevych. Doslidzhennya, statyi, retsenziyi. Uporyad. vst. statyya, peredmova ta prymitky Z. Shtunder. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 319 s.

12. Mushynka 2006 – M. Mushynka. Avtobiohrafija Volodymyra Hoshovs'koho v yoho lystakh do mene. Pamyati Volodymyra Hoshovs'koho (1922–1996): zbirnyk statey ta materialiv. Uporyad. V. Pasichnyk. L'viv, 19–49.

13. Hoshovs'kyj 1958 – V. Hoshovs'kyu. Lyst do S. Aksyuka vid 13 veresnya 1958, 1 ark. Pryvatnyy arkhiv Volodymyra Hoshovs'koho.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.2018.

Прийнята до друку 10.10.2018.

ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНИХ ДІАЛЕКТІВ ВОЛОДИМИРОМ ГОШОВСЬКИМ

Володимир ПАСІЧНИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: 0322 39 41 97; e-mail: pasichnyk_v@i.ua*

Розглянуто наукову спадщину В. Гошовського, зокрема, його дослідження у галузі музичних діалектів. Музично-діалектологічний метод учений 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.

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.

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

УДК 78.071.1(477)О.Немеровський"18/19":780.614.131(072)]:001.8
orcid.org/0000-0002-1996-5238; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10431>

“ШКОЛА ГАМ, АРПЕДЖІО ТА АКОРДІВ В УСІХ МАЖОРНИХ ТА МІНОРНИХ ТОНАЛЬНОСТЯХ ДЛЯ ШЕСТИСТРУННОЇ ГІТАРИ” О. НЕМЕРОВСЬКОГО

Віктор ПАЛАМАРЧУК

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

Мета роботи полягає у вивченні малодослідженої гітарної частини доробку українського композитора кінця XIX – початку XX століть Олександра Немеровського та введенні отриманих даних до наукового обігу. Для досягнення поставленої мети зібрано та узагальнено біографічну інформацію про О. Немеровського, проведено аналіз та оцінку його посібника “Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари”. Головними параметрами оцінки посібника були його зміст, структура та аплікатурна логіка запропонованого автором комплексу вправ. Уточнено кількість опублікованих збірок авторських композицій О. Немеровського для гітари. Вперше піддано критичному аналізу посібник О. Немеровського “Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари”. На підставі результатів аналізу зроблено висновок, що розглянутий посібник має чимале історичне значення, однак в опублікованому автором вигляді його використання у сучасному педагогічному процесі є недоцільним. Висунуто гіпотези щодо первинного призначення посібника, намічені перспективні напрями подальших досліджень.

Ключові слова: техніка гри на гітарі, історія гітари, гітара в Україні, методика навчання гри на гітарі, українська гітарна школа, Олександр Немеровський.

Актуальність теми дослідження. Поодинокі розвідки музикознавців у галузі історії гітарного мистецтва в Україні все ще не дають підстав говорити про об’єктивне осмислення цього процесу. Деякі музиканти, які зробили вагомий внесок у розвиток і популяризацію гітари у нашій країні, досі залишаються незаслужено забутими, їхня діяльність не отримала належного вивчення, а варті уваги композиції не знайшли свій шлях до слухача. Однією з таких постатей є Олександр Сергійович Немеровський (30.03.1859 – 1915?). На початку XX століття професійна гітарна освіта в Україні ще не сформувалася, а гітаристи були переважно любителями, які не мали систематичної музичної освіти. За таких умов, творчий доробок композитора-професіонала з блискучою школою, який застосував свою творчу енергію для поповнення гітарного репертуару, викликає неабиякий дослідницький інтерес.

Аналіз досліджень і публікацій. Біографічних даних про О. Немеровського збереглося вкрай мало, найбільш змістовним їх джерелом є російське видання

Музичного словника Г. Рімана [2, С. 914]. Невеликою є довідка про композитора у словнику Д. Прата, проте вона містить схвальну оцінку гітарних композицій Немеровського [8]. Схвальним є і відгук авторитетного гітарного діяча В. Русанова, який на сторінках журналу “Гитаристъ” високо оцінив виконані О. Немеровським аранжування для гітари і ремствував на невелику популярність його композицій серед гітаристів. Авторські п’єси Немеровського для гітари В. Русанов охарактеризував так: “Твори Немеровського вирізняються різноманітними, суворо витриманими формами; більшість з них мають настрої і виявляють у композиторі серйозний напрям і великий смак”. Слабким місцем у композиціях Немеровського В. Русанов уважав певну одноманітність мелодій, причину якої вбачав у нестачі фантазії у композитора. “Не дивлячись на це, твори його дуже цікаві, музичні і показують, що автор не без таланту і гітарист неабиякий”, – підсумовував В. Русанов [3]. Найповніший перелік опублікованих композицій та аранжувань О. Немеровського для гітари знаходимо в упорядкованому М. Яблоковим Словнику-довіднику [1, С. 1218–1219].

Мета дослідження. Стисла рецензія В. Русанова дає тільки загальну характеристику гітарної творчості О. Немеровського. Нам не вдалося віднайти дослідження, що піддавали б ґрунтовному критичному аналізу гітарні твори цього композитора чи впорядкований ним посібник з розвитку техніки гри на гітарі. **Метою статті** є часткове заповнення цієї прогалини.

Виклад основного матеріалу. З російського видання Музичного словника Г. Рімана відомо, що Олександр Немеровський народився у Полтавській губернії, навчався гри на фортепіано у Варшаві, у 1881 році закінчив Петербурзьку консерваторію, продовжив навчання за кордоном. У 1884–1886 роках він викладав гру на фортепіано у Харківському інституті та у Полтаві, після чого вивчав гру на фортепіано та органі у Парижі. Успішно склавши 1894 року у Московській консерваторії іспит на отримання звання вільного митця, О. Немеровський викладав фортепіано у Тифліському училищі Імператорського російського музичного товариства, а згодом в училищі московського філармонічного товариства [2, С. 914]. На початку ХХ століття композитор займався викладацькою роботою у Харкові, про що свідчить опублікований 1904 року у Харкові статут музичної школи О. С. Немеровського [4].

Окрім п’єс для фортепіано, пісень та романсів для голосу у супроводі фортепіано і “Вищої практичної школи гри на гармоніумі”, у доробку О. Немеровського вельми значна кількість оригінальних композицій та аранжувань для гітари, а також “Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари”, що робить О. Немеровського помітною фігурою в українському гітарному мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть. У “Словнику-довіднику” М. Яблокова вказано вісім опублікованих альбомів оригінальних композицій О. Немеровського для гітари з переліком творів, а у “Гітарному лексиконі” Й. Поврожняка та довіднику Й. Цута зазначено, що альбомів авторських творів О. Немеровського усього 9, проте не наводиться їхній зміст [7; 11, С. 207]. У каталозі нотного архіву американської гітаристки В. Олькотт-Бікфорд наведено зміст дев’яти збірок оригінальних композицій О. Немеровського (VOB1886–VOB1894), окремим записом вказана п’єса “Scherzino” із зазначенням авторства Nemerowski без ініціалів (VOB5227) [10]. Якщо не брати до уваги численні хибодруки, назви творів з восьми збірок архіву збігаються з назвами творів

з восьми альбомів, що вказані у “Словнику-довіднику” М. Яблокова. Отже, можна стверджувати, що альбомів все ж дев’ять. Виконані О. Немеровським й опубліковані аранжування для гітари творів композиторів-класиків складають три альбоми [1, С. 1218–1219].

“Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари” О. Немеровського (далі “Школа гам, арпеджіо та акордів”) була опублікована видавництвом Ю. Г. Циммермана у проміжку 1903–1915 років¹ [6]. Вона є першою опублікованою з відомих нам робіт, що присвячені техніці гри на гітарі та написані українським автором². “Школа гам, арпеджіо та акордів” складається з десяти розділів, у яких матеріал структуровано так:

I Одноголосні гами

а) гама C-dug та гами у інших мажорних тональностях з діезами при ключі, потім гами у мажорних бемольних тональностях. За таким принципом розташовані гами й у наступних розділах: спочатку дієзні, потім бемольні тональності. Тональності наводяться у порядку збільшення кількості знаків при ключі.

б) гама a-moll та гами у інших мінорних тональностях з діезами при ключі, гами у мінорних бемольних тональностях. Для кожної тональності запропоновано гами гармонічного та мелодичного (у низхідному русі натурального) варіантів мінору.

II Гами терціями: а) мажорні тональності; б) мінорні тональності (гармонічні та мелодичні).

III Гами секстами: а) мажорні тональності; б) мінорні тональності (гармонічні та мелодичні).

IV Гами октавами: а) мажорні тональності; б) мінорні тональності (гармонічні та мелодичні).

V Хроматичні гами: а) одноголосна; б) великими терціями; с) малими терціями; д) великими секстами; е) малими секстами; ф) октавами.

VI Арпеджіо тонічних акордів: а) мажорні тональності; б) мінорні тональності; с) мажорні тональності октавами; д) мінорні тональності октавами.

VII Арпеджіо домінантсептакордів.

VIII Арпеджіо зменшених септакордів.

IX Каденції: а) мажорні тональності; б) мінорні тональності.

X Каденції розкладеними акордами (арпеджіо): а) мажорні тональності; б) мінорні тональності.

Відомо, що різні тональності неоднаково часто застосовують автори для написання гітарних композицій. Перелік “популярних” тональностей залежить від низки причин, зокрема технічного характеру. Зміст посібника, рівноцінне застосування усіх 24 тональностей свідчить про системний підхід О. Немеровського до гітари, розуміння її як повноцінного інструмента з багатим комплексом доступних композиторів засобів виразності.

Привертає увагу відсутність номерів струн або позначення позицій, у яких передбачається виконання гам. Навіть у місцях, де має відбуватися зміна позиції, не вказано ані номери нової позиції, ані номери струни на якій передбачено виконувати

¹Точна інформація про дату публікації відсутня. На обкладинці посібника у переліку міст, де розташовані відділи видавництва Г. Ю. Циммермана, фігурує Рига. Відомо, що ризька філія видавництва була відкрита у 1903 році, а у 1915 році Г. Ю. Циммерман продав фабрику та усі свої заклади, що знаходилися на території Росії [5].

²Посібник М. Вербицького “Поученію Хитары. Правила обція въ короткости” зберігся у рукописі і містить базовіправи.

ноту – тільки номери пальців лівої руки³. Це привносить певну багатоваріантність, невизначеність аплікатури.

Наприклад, при виконанні наведеного на *рис. 1* фрагменту гама а-молл з посібника О. Немеровського постає питання: у яких позиціях, на яких струнах автор передбачає виконання нот fis^2 gis^2 a^2 g^2 f^2 ?



Рис. 1

Навіть не розглядаючи екзотичні аплікатурні рішення і дотримуючись вказаних у нотах номерів пальців, ми зможемо тут застосувати цілу низку комбінацій:

а) виконання вказаного переліку нот на ① струні. Тобто fis^2 gis^2 виконуються у I позиції, після чого відбувається перехід до V позиції, виконання ноти a^2 та повернення до I позиції.

б) перехід до VI позиції після ноти e^2 , виконання нот fis^2 gis^2 на ② струні, виконання ноти a^2 й наступних нот на ① струні.

в) перехід до VI позиції після ноти e^2 , виконання нот fis^2 gis^2 на ② струні, виконання ноти a^2 на ① струні, g^2 f^2 на ② струні, повернення до I позиції.

Перелік комбінацій можна продовжити, але, відзначимо, що у гамах, незалежно від тональності, автор переважно дотримувався I позиції і “неохоче” її змінював, тож у фрагменті на *рис. 1*, ймовірно, він мав на увазі саме описану нами комбінацію а). Незважаючи на незручність такого рішення, О. Немеровський часто пропонує зміну позиції перед верхньою тонікою і притискання її 1 пальцем. Після цього напрям мелодійного руху змінюється на низхідний і знову виникає потреба у зміні позиції, тобто заради лише однієї ноти відбуваються одна за другою дві значні протилежні зміни позиції. Розглянемо наведений на *рис. 2* фрагмент арпеджіо C-dur зі “Школи гам, арпеджіо та акордів”.



Рис. 2

Очевидно, що виконання нот g^2 та c^3 вказаними пальцями на ① струні змушує гітариста робити зайві рухи лівою рукою, що надзвичайно ускладнює виконання у швидкому темпі. У цьому фрагменті більш ефективним буде притискання ноти g^2 1 пальцем на ② струні, а ноти c^3 2 пальцем на ① струні. Така аплікатура має одразу декілька переваг:

– у VIII позиції заграсмо не лише одну ноту c^3 , а три ноти g^2 c^3 g^2 , завдяки чому уникнемо різних протилежних рухів лівою рукою вздовж грифа;

– 1 палець, який притискає ноти c^2 та g^2 , буде спільним при змінах позиції, тобто залишатиметься на одній і тій самій струні, що гарантуватиме повний контроль при переносі руки;

³ Звісно, там, де автор цифрою 0 вказує, що звук видобувається на відкритій струні, ми можемо однозначно визначити її номер. Починаючи з розділу IX деінде позначкою *ome Corde* вказано, що басову ноту слід грати на ① струні.

– висхідна і низхідна зміни позиції відбуватимуться під час звучання ноти e^2 на відкритій ① струні, що зробить звучання однорідним з точки зору артикуляції, а зміни позиції плавними.

У посібнику наявні й інші парадоксальні аплікатури лівої руки. На *рис. 3* наводимо фрагмент гами *d-moll* терціями. О. Немеровський запропонував першу з терцій грати у III позиції, після чого одразу переносити руку до I позиції.



Рис. 3

На *Рис. 4* наводимо два варіанти аплікатури, які вважаємо у цьому фрагменті більш вдалимими.



Рис. 4

Притискаючи терцію d^1-f^1 4 та 2 пальцями на ⑤ та ④ струнах, як вказано у аплікатурі на *рис. 4 а*, можемо одразу підготувати 1 палець на ноті e^1 . Після видобування d^1-f^1 відпускаємо 4 та 2 пальці, граємо терцію e^1-g^1 і, не знімаючи 1 пальця, притискаємо f^1-a^1 3 та 2 пальцями. У такий спосіб зміна позиції відбуватиметься надзвичайно плавно. Запропонована на *рис. 4 б*) аплікатура також робить зміну позиції зручнішою ніж у варіанті О. Немеровського. Вона передбачає зміну позиції з використанням спільного 1 пальця, який притискає на ④ струні спершу f^1 , а потім e^1 . Далі аплікатура аналогічна до вказаної на *рис. 4 а*.

У наведеному на *рис. 5* фрагменті гами *C-dur* октавами автор з незрозумілих причин уникає застосування 4 пальця для притискання ноти d^2 , натомість вдаючись до стрибка 3 пальцем з III ладу ⑤ струни на III лад ② струни у інтервалах, що слідуєть безпосередньо один за другим. У “Школі гам, арпеджіо та акордів” О. Немеровського таке спірне аплікатурне рішення також не є унікальним.



Рис. 5

Автор не надає жодних пояснень, порад чи коментарів щодо застосування посібника, наведених у ньому вправ і запропонованих аплікатур. Характерною є також відсутність у “Школі гам, арпеджіо та акордів” надзвичайно важливого аспекту гітарної техніки – аплікатури правої руки. Зауважимо, що взагалі у прижиттєвих публікаціях творів О. Немеровського для гітари вказівки щодо аплікатури лівої руки зустрічаються хіба як виняток, а аплікатура правої руки, як і у розглянутому посібнику, відсутня повністю.

Висновки. Через те, що сучасні погляди на гітарну техніку і методика навчання гри на гітарі набули суттєвого розвитку, посібник О. Немеровського можна вважати значною мірою застарілим. В опублікованому автором вигляді він став неактуальним для навчання гітаристів, має вагомі недоліки. Проте, “Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари” є спробою системного погляду на технічний розвиток гітариста і, попри її вади, сам по собі історичний факт її появи є важливою віхою у розвитку українського гітарного мистецтва, однією з ознак його професіоналізації на зламі століть.

Відсутність у посібнику пояснень щодо техніки гри та методики роботи над запропонованими вправами не дає змогу глибше проаналізувати погляди О. Немеровського на гітарну техніку, а даних про написання О. Немеровським інших посібників з гри на гітарі немає. Поки що ми можемо лише здогадуватися чому він залишив без розгляду стільки важливих методичних і технічних питань. Можливо, за авторським задумом, адресатами “Школи гам, арпеджіо та акордів” були досвідчені гітаристи. Однак наявні біографічні дані⁴ дають підставу висунути версію, за якою він, не надто добре знаючи гітару, розробив комплекс гам та акордів для власного використання при написанні творів для неї, а, готуючи посібник до публікації, вирішив не висвітлювати низку важливих технічних проблем, оскільки не вважав себе достатньо компетентним у цій галузі. Така гіпотеза пояснює, зокрема, відсутність аплікатури правої руки й численні спірні рішення щодо аплікатури лівої руки, які запропонував О. Немеровський у своїй “Школі гам, арпеджіо та акордів”.

Сподіваємося, подальші дослідження біографії О. Немеровського та його сучасників, пошуки метод, на які спирався композитор вивчаючи гітару, та його зв'язків з іншими гітаристами допоможуть знайти відповіді на порушені питання, підтвердити або спростувати висунуті у цій статті гіпотези. Оригінальні композиції та аранжування О. Немеровського для гітари потребують окремого розгляду. Наукові розвідки у зазначених напрямках допоможуть сформувати більш повний творчий портрет цього представника українського гітарного мистецтва.

Список використаної літератури

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

2. Риман Г. Музыкальный словарь / перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона

⁴ Зокрема, В. Машкевич зазначив, що О. Немеровський не був гітаристом за фахом [1, С. 1218].

и др. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. Изд-во П. Юргенсона, Москва, 1901. 1531 с.

3. Русанов В. Библиография. *Гитаристъ*. Москва, 1904. № 10. С. 12.

4. Устав музыкальной школы А. С. Немеровского в г. Харькове. Харьков: Типография В. И. Романова, 1904. 3 с.

5. Юлий Генрих Циммерман. *Историко-биографический интернет-проект "История гитары в лицах"*. URL: <http://www.guitar-times.ru/pages/publishers/zimmermann.htm> (дата звернення: 24.12.2018).

6. Nemerowski A. *Schule der Tonleitern Arpeggien und Akkorde in allen Dur- und Moll- Tonarten für 6 saitige Gitarre*. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. URL: [https://imslp.org/wiki/Schule_der_Tonleitern_Arpeggien_und_Akkorde_\(Nemerovsky%2C_Aleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Schule_der_Tonleitern_Arpeggien_und_Akkorde_(Nemerovsky%2C_Aleksandr)) (дата звернення: 24.12.2018).

7. Powroźniak J. *Gitarren-Lexikon*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1979, 1980, 1986. 236 s.

8. Prat D. *Diccionario de Guitarristas (Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarristas, guitarreros)*. Buenos Aires: 1934 (reprint 1988). – 470 p.

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

10. Vahdah Olcott-Bickford Collection, 1800-2008. Special Collections & Archives. URL: <https://findingaids.csun.edu/archon/index.php?p=collections/findingaid&id=88&q=&rootcontentid=4251> (дата звернення: 24.12.2018).

11. Zuth J. *Handbuch der Laute und Gitarre*. Georg Olms Verlag, 1978. 296 p.

References

1. Yablokov, M. (Ed.). (1992). *Classical guitar in Russia and USSR. Biographical musical-literary dictionary reference of russian and soviet guitar personalities*. Yekaterinburg: "Russkaya entsiklopediya" [in Russian].

2. Riman, G. (1901). *The Musical Dictionary*. Translation from the 5th German edition of B. Jurgenson, supplemented by the Russian department, compiled with the cooperation of P. Weimarn, V. Preobrazhensky, N. Findeisen, Y. Engel, B. Yurgenson, et al. Y. Engel (Ed., Trans.). Moscow: Publishing house of P. Jurgenson [in Russian].

3. Rusanov, V. (1904). Bibliography. *Guitarist*, (10), 12 [in Russian].

4. *The Charter of the music school of A. S. Nemerovsky in Kharkov*. (1904). Kharkov: Printing house of V. I. Romanov [in Russian].

5. Tavrovsky, V. *Julius Heinrich Zimmermann*. Retrieved from: <http://www.guitar-times.ru/pages/publishers/zimmermann.htm> [in Russian].

6. Nemerowski, A. *Schule der Tonleitern Arpeggien und Akkorde in allen Dur- und Moll- Tonarten für 6 saitige Gitarre*. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. Retrieved from: [https://imslp.org/wiki/Schule_der_Tonleitern_Arpeggien_und_Akkorde_\(Nemerovsky%2C_Aleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Schule_der_Tonleitern_Arpeggien_und_Akkorde_(Nemerovsky%2C_Aleksandr))

7. Powroźniak, J. (1986). *Gitarren-Lexikon*. Berlin: Verlag Neue Musik.

8. Prat, D. (reprint 1988). *Diccionario de Guitarristas (Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarristas, guitarreros)*. Buenos Aires: Romero & Fernandez.

9. *The Russian collection, Vol. I for guitar solo*. (1986). M. Ophee (Ed.). Columbus, Ohio: Editions Orphée, Inc.

10. *Vahdah Olcott-Bickford Collection, 1800–2008*. Special Collections & Archives. Retrieved from: <https://findingaids.csun.edu/archon/index.php?p=collections/findingaid&id=88&q=&rootcontentid=4251>

11. Zuth, J. (1978). *Handbuch der Laute und Gitarre*. Georg Olms Verlag.

Стаття надійшла до редколегії 16.09.2018.

Прийнята до друку 21.10.2018

O. NEMEROVS'KY'S "SCHOOL OF SCALES, ARPEGGIOS AND CHORDS IN ALL MAJOR AND MINOR KEYS FOR SIX-STRING GUITAR"

Viktor Palamarchuk

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

The purpose of the article is to study the poorly researched guitar part of the heritage of the Ukrainian composer Oleksandr Nemerovskyi (late XIX – early XX century) and to introduce the obtained data into scientific circulation. To achieve this goal, the collection and synthesis of biographical information about O. Nemerovskyi, analysis and assessment of his “School of scales, arpeggios and chords in all major and minor keys for six-string guitar” were performed. The main parameters of the assessment of the manual were its content, structure and fingerings which author proposed for his set of exercises. The number of published collections of O. Nemerovskyi’s compositions for guitar was clarified. For the first time, a critical analysis of O. Nemerovskyi’s manual “School of scales, arpeggios and chords in all major and minor keys for six-string guitar” was performed. It is concluded that this manual is of considerable historical importance, but in the form published by the author its use in the modern pedagogical process is inappropriate. Hypotheses for the initial purpose of the manual have been proposed, prospective directions for further research have been outlined.

Keywords: guitar technique, history of the guitar, guitar in Ukraine, guitar teaching method, Ukrainian guitar school, Oleksandr Nemerovskyi, A. Nemerowski.

ТЕАТРОЗНАВСТВО, ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 821.162.1-2.09"186"М.Гожковського:7.044:792(477-25)"195"
orcid.org/0000-0002-6215-9477; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10432>

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ТА ПОЛІЕТНІЧНЕ ПОРТРЕТУВАННЯ КИСВА У П'ЄСІ “ТАПКА В МУКАХ” М. ГОЖКОВСЬКОГО (1861): ІМАГОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ

Майя ГАРБУЗЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +38 06682981650, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

Мета роботи полягає у розкритті особливостей представлення поліетнічного образу Києва середини XIX ст. у п'єсі польського автора. шляхом аналізу часопросторових моделей, нарративу та імагологічних стратегій. У процесі аналізу застосовано текстологічний, імагологічний, герменевтичний методи, метод аналізу ремарок, засади наратології та постколоніальних студій, що допомогло провести комплексне дослідження твору. Уперше в українському театрознавстві розкрито генезу, історичні умови, зміст та ідейно-естетичні особливості п'єси М. Гожковського. Наголошено на унікальності та важливості спроби автора портретувати соціокультурне та поліетнічне обличчя Києва кінця 1850-х років. Проаналізовано сконструйований автором конфлікт хронотопів: антиукраїнського (польсько-російсько-єврейського) урбаністичного з українським рустикальним. Окреслено специфіку нарративу, побудованого на подіях-зустрічах головної героїні твору з мешканцями Києва – представниками різних соціальних, етнічних, релігійних прошарків. Зауважено значення тримовності, дотриманої драматургом для змалювання різних національних типів героїв. Підкреслено уособливу увагу автора до історій міських соціальних “низів”, уперше уведених у польську драматургію цього періоду як повноцінних персонажів. Виявлено як ідеологічно заангажовану, полоноцентрично-патерналістську, колоніальну стратегію відображення польсько-українських взаємин, так і прагнення автора наблизитись до актуальних, об'єктивних соціальних та національних проблем. Зауважено нетипові для часу створення п'єси ранньонатуралістичні та ранньоекспресіоністичні художні засоби виразності, вписані водночас у критично-реалістичний та пізньоромантичний мистецькі дискурси.

Ключові слова: польська драматургія, українсько-польські театральні взаємини XIX століття, театральна імагологія, постколоніальні студії.

Постановка проблеми. Дослідження польської драматургії XIX століття, присвяченої українським темам, сьогодні відкриває нові можливості для вивчення як самого феномену міжнаціонального літературно-сценічного діалогу, так і для вагомого уточнення історичного контексту, в якому формувався, розвивався, функціонував театр український. Такі студії цікаві й тим, що оприявнюють ті чи

інші погляди Іншого на український етнічний простір, культуру, історію, мешканців. У цьому сенсі комедія польського драматурга М. Гожковського “Гапка в муках” становить унікальний об’єкт дослідження, оскільки дає змогу подивитися з кута зору автора на особливості життя Києва кінця 50-х–початку 60-х років. XIX століття. Це тим важливіше, що п’єс із принципово урбаністичною тематикою в українському театрі – за відомих цензурних заборон на підросійській території – не могло виникнути фактично до кінця XIX століття. Не менш важливим є й те, що для українського театрознавства цей твір цілковито незнаний: він був надрукований невеликим накладом польською мовою у Римі 1861 року, його не перевидавали та не перекладали.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. “Гапка в муках” (“Нарка w utrapieniu”) [6] достатньо відома сучасним українським полоністам та літературознавцям. Здебільшого це оцінки із переважанням критичного ставлення до художніх якостей твору та наголошенням лише окремих його чеснот. В окремій розвідці, присвяченій цій п’єсі, історик літератури В. Данілов наголошував, що чи не єдину цінність п’єси становили ужита польським автором українська мова та етнографізм [3]. Р. Кирчів, високо оцінивши широке соціальне тло змальованих драматургом картин, тим не менш визнав її драматургічні якості “дуже кволими, позбавленими сценічності” [4, 260]. Належну данину оригінальним складовим задуму та його реалізації віддала наша сучасниця, М. Брацка [2, 108]. Зокрема, учена акцентувала яскравість та емпатичність у змалюванні автором центрального образу української селянки Гапки, її близькість до героїнь повістей І. Нечуя-Левицького.

Виокремлення раніше не з’ясованих частин загальної проблеми. Ставлення літературознавців до п’єси “Гапка в муках” М. Гожковського як твору українофільського спрямування визначене контекстом відомого явища під назвою “українська школа” в польській літературі доби романтизму. Справді, з погляду літературно-драматургічних особливостей та якостей твір належить до пізніх проявів цього феномену. Проте п’єсу жодного разу не аналізували під театрознавчим кутом зору, зокрема, з погляду на специфіку пропонованого драматургом сценічного хронотопу, структури персонажів, а також у контексті репрезентації образу України в польській драматургії та на польському кону як проблеми імагологічного характеру.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета статті – розкрити особливості представлення Києва середини XIX ст. мовою драми польського автора через аналіз часопросторових моделей, наративу та імагологічних стратегій.

Виклад основного матеріалу. Зважаючи на те, що ані твір, ані постать автора майже невідомі в українському театрознавстві, а також беручи до уваги автобіографічні елементи п’єси, спершу мусимо бодай побіжно окреслити життєвий та творчий шлях М. Гожковського.

Польський письменник, колекціонер, дослідник фольклору Мар’ян Гожковський (Magian Gorzkowski; варіант написання прізвища Гожковський-Тарнава, 1830–1911) народжений у м. Ладижин (нині місто Вінницької обл.) або (за іншими даними) – у Білій Церкві (нині – місто в Київській обл.) [9, с. 335]. Рано втративши батьків, він закінчив школи в Умані та Житомирі, навчався в Університеті ім. Св. Володимира, а в 1856–1859 роках жив і працював у Чернігові учителем чоловічої гімназії та жіночого пансіону. Був відомим колекціонером історичних знахідок, книжкових та мистецьких раритетів, коштовностей. Про сумнівність

цього “колекціонування” негативно висловився його сучасник та ідеологічний опонент Володимир Антонович, звинувачуючи польського знавця старожитностей у банальних крадіжках [1]. Сучасні вітчизняні історики підтверджують негативні оцінки діяльності М. Гожковського, що завдала українській архівістиці подекуди непоправних втрат [5, с. 148].

Після відвідин Афін та Риму, де М. Гожковський вивчав теологію і мав намір присвятити себе чернецтву, він ненадовго повернувся до України, від 1870 року до кінця життя жив і працював у Кракові. Саме там М. Гожковський продовжив свою дослідницько-публіцистичну працю, зокрема в архівах колекційної збірки Чарторійських, дописував у газету “Час” (“Czas”), став найближчим повіреним у справах живописця Яна Матейка. Відомий художник, зокрема, символічно увічнив постать свого друга у відомій картині “Вернигора”, зобразивши М. Гожковського як героя, що записує у книжку пророцтва Вернигори (1883). Ставлення, однак, сучасників до його праць, зокрема, з історії Русі, було часто вкрай негативне, його наукову та дослідницьку діяльність оцінювали як вкрай наївну та неакадемічну. Говорячи ж про драматургічний доробок, “Гапку...” – перший твір – взагалі не згадували [10]. З п’яти п’єс, створених та виданих упродовж 1861–1888 років, жодна не отримала сценічного життя [8, с. 286].

Достеменно невідомі причини, що спонукали молодого автора до написання свого першого драматичного твору “Гапка в муках” та його анонімної публікації у Римі. Найімовірніше припустити, що М. Гожковський міг розпочати роботу над п’єсою ще у Чернігові. Велика за обсягом та доволі ретельно, без ознак поспіху, написана п’єса повинна була зайняти чимало часу для створення та підготовки до друку. Мабуть, не останню роль могла відіграти діяльність польського театру у Києві (до 1863 року), мистецький рівень якого зріс після того, як 1858 року театр очолив Теофіл Борковський [6, с. 43]. Принаймні, саме цей театр, його вистави та окремі актори й актриси (п. Фабіянська) змогли вразити молодого М. Кропивницького та надихнути на створення першої його п’єси “Микита Старостенко” (1863), що з’явилася лише на кілька років пізніше за драматичний твір М. Гожковського. У цьому сенсі перспективним, на нашу думку, має бути компаративне дослідження особливостей ранньої творчості обох – українського та польського – драматургів.

Відносячи драматурга до першої хвилі українофілів, що формувалася власне наприкінці 1850-х років, М. Брацка наголосила спорідненість світогляду М. Гожковського та відомих представників “української школи” – Т. Падури та Б. Залеського [2, с. 107]. Романтична генеза світовідчуття автора яскраво виявилась у його ж передмові до друкованого видання, де він розлого писав про спорідненість польської та української мов, культур, історій. Природно, що Україна була для нього краєм, з якого брали початок дві стихії: польська й українська, глибоко споріднені духовно та водночас відмінні у звуках, образах, мові, культурі, звичаях, літературі [7, с. III].

Авторська передмова до п’єси заслуговує на окрему увагу як один із ранніх текстів про психологію творчості. М. Гожковський ввів тут читача у таємниці пошуку своїх майбутніх героїв, їхньої мови, поведінки. Обґрунтовуючи двомовність (польсько-українську) тексту, М. Гожковський пояснював це “документальністю”, реалістичними засадами змалювання життя: “...постановив я відтворити замальовку із суспільного життя України, обравши за форму ті звуки, що їх

на щодень використовують у цій провінції” [7, с. IV]¹. При цьому автор подав розлогий і глибокий екскурс в історію української літератури, акцентувавши двомовність як буденну практику в українській літературі від кінця XVI до кінця XVIII століття, згадавши Л. Барановича, а також низку інших письменників, поетів, державних діячів: від М. Смотрицького і П. Беринди до універсалів Б. Хмельницького та документів братств – Львівського, Віленського, Київського, Кутаїського, Чернігівського, Почаївського та ін. – як прикладів двомовної творчості та документоведення [7, с. IV].

Відчуття спільності та нерозривності життєвого простору поляків та українців, повагу до звучання української мови як середовища, в якому з дитинства виростають покоління поляків на кресах, М. Гожковський передав такими словами: “Слухаючи народ, що розмовляє на Україні своїм багатим, прекрасним наріччям, дивлячись від дитинства щодня на його обличчя, ми, поляки, можливо, більшу частину свого життя, від першої молодості, провадимо життя серед звучання української мови, а в часі власних клопотів у буденному житті і самі видобуваємо з наших грудей також українські звуки, серед поштивих ньюк-доглядальниць, що оповідають нам про дива, казки, або співають біля колиски предовгою, смутною, довготривалою нотою... тонкі... чарівливі... й одразу присипляючі нас колискові” [7, с. IV]. Попри ідеалізацію та сентиментальний настрій автора водночас не можна не зауважити, що у цих рядках містився й прихований колоніальний дискурс: українські ньюки-годувальниці були відірваними від власних родин служницями, котрі виконували панські повинності, часто втрачаючи при цьому своїх дітей. Про це згодом інший польський драматург, Леонард Совінський, написав у драмі “На Україні” (1873). Тим часом ідилічний, сповнений інфантильного замилювання образ української ньюки-годувальниці у М. Гожковського можна розглядати з погляду психоаналізу у контексті прояву едіпового комплексу (який, до речі, часто поєднується з колоніальним прагненням домінувати й володіти), але це тема окремої статті. Про романтичну генезу філософських та естетичних поглядів автора свідчить момент, що його він подає як народження задуму твору [7, с. V]. Наголосивши, що старі кургани, могили – одне з улюблених його місць, та згадавши не лише українські кургани, а й Краківський копець, і пагорби Рима, де йому доводилося бувати, М. Гожковський зазначив, що перебування на таких вершинах викликало в ньому думки про протистояння “верху й низу” як певної життєвої парадигми, коли доводилося бувати “... і в цноті, і в болоті...” [7, с. V]. Власне, думка написати п’єсу з’явилася якоїсь подібної миті: “Лежу, лежу на могилі... з півтори години... в очах тоді стала переді мною вся Україна... стали переді мною ті золоті літа, мальовані літа... вже їх немає... хіба що в гробі повернуться...” [7, с. V]. Типово романтичний зв’язок особистих спогадів автора про Україну як “золоті літа” свого життя, відчутний мотив “аркадійського”, ностальгійного дискурсу України, однак, відійшов на другий план у процесі творчості. Географічне дистанціювання від подій, і водночас, глибоке знання “матеріалу”, опертя на реаліях життя продиктували драматургові творчі стратегії, що відходили від традиційного романтичного бачення польсько-українського світу.

Початок написання твору драматург позначив як спуск з гори до низин. Комедія у його розумінні – це жанр самого “життя”, котре складається з несподіваних змін, неочікуваних випадків, непогамованих бажань, нездійснених мрій. Наголосив також

¹ Тут і далі переклад з польської авторки статті.

М. Гожковський особливе місце комедії в Польщі, комедії саме двомовної [7, с. VI]. Однак жанр самого твору виявився складнішим, адже в ньому поєднані елементи реалістичної драми, народної комедії типів, риси натуралізму й експресіонізму, що власне й стало свідченням спроби драматурга віднайти нову формулу сценічного відображення актуальної реальності.

Отже, сценічний образ “Гапка у клопотах” на 3 дії була написана на основі реальних життєвих вражень драматурга. Місцем дії слугував Київ, де М. Гожковський перебував студентом і куди мав навідуватися згодом під час учительської праці у Чернигові. У репліках персонажів містяться цілком коректні топоніми та згадки: Київ, Печерськ, Лавра, Поділ, Борщагівка. Місце дії дуже локальне – це фрагмент міської вулиці з будинками (лише в одній зі сцен, при закритій завісі, герої перебувають у шинку): “Театр представляє місто. В ширину театру йде міська вулиця, будинки в ряд” [7, с. 11]. Ця просторова “розгортка” міської вулиці – панорамна, лінійна – розмикала сценічний простір, створюючи виразну магістраль, що визначала рисунок та динаміку мізансцен.

Головну сюжетну лінію складає історія бідної, неграмотної сільської баби Гапки, яка прийшла до міста шукати безневинно ув’язненого три роки тому чоловіка, Максима. Усі персонажі, котрих вона зустрічає у місті, розкриваються через спілкування та ставлення до головної героїні. Гапка у структурі п’єси фактично виконує функцію дзеркала тогочасного київського життя, даючи змогу авторові опосередковано змалювати різні верстви, прошарки міської спільноти, їхні погляди, моделі поведінки, та найголовніше – стосунок до самої селянки та її проблем. Важливим засобом характеристики персонажів була мова (текст записано латинською абеткою): герої розмовляють польською, українською та російською. При цьому мова маркує і соціальний статус героїв: поляки – представники інтелігенції; українці – це студентство та селянство; російською розмовляють тюремники, поліцейний десятник й урядник, гімназисти, злодій. Відтворена драматургом різнобічно й точно, багатомовна картина слугувала важливим аспектом соціокультурного портрету міського середовища.

Коментуючи ім’я головної героїні твору, М. Гожковський наголосив, що, окрім конкретного імені, що має давньогрецьку генезу і може перекладатись як “добра”, це ім’я загальникове, воно може уособлювати людину недалеко, незарадну, примітивну, розгублену [7, с. 11]. Власне, такою виводить М. Гожковський свою героїню на кін вже у першій сцені, зазначаючи в ремарці: “Гапка, стара баба, трохи згорблена, у брудній намітці, запорошена, тримаючи в руках вузлик, ходить бруківкою, розглядається” [7, с. 11]. Зауважимо, що це – перший приклад появи немолодої сільської жінки-українки у польській драматургії як головної героїні твору. Першим їй стрічається безногий каліка й жебрак Памфіл, за ним – київські студенти: малорос (українець) та поляк. Далі йдуть Попада, Пономар, жебрак на милицях Януарій Кульбака, Пенсіонерка (Дівчина з пансіону), дівчина з відрами, два гицлі. Окрім цих персонажів, що безпосередньо вступають у діалог із Гапкою, є інші епізодичні персонажі: Урядник, Адвокат, Доктор професор, Офіцер у в’язниці, Майорова, Учень гімназії, а також арештанти, гімназисти, солдати, різні пани. Щодо особливостей моделювання кожного з персонажів, то у п’єсі обрано єдиний принцип – розкриття образів, коли кожен так чи інакше оповідає про себе.

Про історію Гапки довідуємося від початку з її власних оповідей, які вона переказує зустрічним мешканцям Києва. У межах усього твору, врешті, розкрито типову долю безправної селянки, у якої маленькою померла дитина, чоловіка було

запроторено до в'язниці. Її руки чорні від роботи, ніготь на руці здертий до крові, вона цілком безпорадна й розгублена у місті, якого дісталась. Драматург вдається до нового як на той час прийому, організовуючи вже у перших ремарках до першої сцени сценічні моменти, надзвичайно близькі за характером до експресіоністичних: кількість перехожих на вулиці поступово збільшується, вони безперервно проходять з однієї куліси в іншу, створюючи невинний потік перехожих. Вступає в силу авторська режисура: героїня підбігає до перехожих, шукає способу заговорити, ніхто не звертає на неї уваги, що посилює її відчуття самотності, розгубленості, безпорадності. Тричі драматург "проводив" сценою потік перехожих, визначаючи серед них окремих персонажів: Німого, Пана з Панею, Панну, Дівчину, що несе щось, Пекаря із кошиком, Служницю, Молодого Пана, Міщанку, Урядника. Драматург акцентував, що, звертаючись до них, Гапка постійно мала залишатися позаду. Вже в останній третині твору М. Гожковський зазначав, що загальною особливістю цієї ролі є те, що Гапка завжди, упродовж усієї вистави зупиняється й стоїть на одному й тому самому місці [7, с. 121].

Врешті, до жінки підбивається каліка Памфіл, спершу сподіваючись отримати від неї милостиню, далі (сцена у шинку) залицяючись та прагнучи схилити її до кохання, поводячись доволі цинічно й брутально. Опісля Гапку зауважує Студент-малорос. М. Гожковський змальовував його лише кількома рисами: повторюваною фразою "переїжджай з-за Дніпра до нас, у нас краще", проказаною зазвичай недоречно й невпадат, відсутністю будь-якого справжнього інтересу до долі жінки, бахвальством та бездієвістю. Герой не тільки засвідчував власне безсилля та нездатність допомогти загубленій у місті селянці, а й відмовляв її саму від будь-яких зусиль, мовляв, усі вони – марні.

Усю силу любові до української селянки вклав драматург у постать польського Студента, вочевидь, автобіографічну. Це виявилася єдина людина у Києві, хто справді переймався долею жінки, і, попри її неосвіченість та затурканість, робив усе можливе, аби допомогти їй побачитись із ув'язненим чоловіком. Саме відповідаючи на запитання студента, Гапка розгортала довгі монологи-оповіді про свою долю, про хвороби чоловіка, порядки на селі тощо. Польський студент був єдиним, хто вірив, що доля усміхнеться жінці, що Бог змилостивиться і пошле гармонію в її злиденне життя [7, с. 56].

Оселяючи Гапку на вулиці, посеред жебраків, М. Гожковський яскраво й точно змальовував світ соціальних низів: його маргінальні персонажі чітко знають, де, коли й у кого роздають милостиню, коли й де – їжу, не гребують по-зłodійськи вкрасти щось навіть один у одного, обманути когось принагідно бодай на копійку. У цьому сенсі коло персонажів п'єси цілком нове – адже таке міське середовище ще не виходило на сцену тогочасного театру. Фактично, у чомусь твір М. Гожковського передбачив пізніший "На дні" М. Горького з його героями соціальних низів. Надзвичайно влучно показував драматург нездорове зацікавлення жебрацького кола долею Гапки, коли вони розпитували її про дитинку: адже наявність "дитинки" могла б значно допомогти їм у жебракуванні. Врешті, оповідь Гапки про смерть її дитинки, яку "Та, що дітей забирає", тобто Смерть, відібрала, тільки акцентувала забобонність та крайню неосвіченість жінки. Прикметно, що драматургові вдалося розгорнути цілком неоднозначні характеристики персонажів "міського дна": у своєму монолозі з першої дії, зверненому до Гапки, Памфіл оповідав про свої маленькі радощі не лише як жебрак, а й як чоловік, котрий має найбільше мрій,

пов'язаних із еротичним жаданням жінки [7, с. 26]. Його погляд на жінку – це погляд знизу вгору, він пам'ятає, коли якась із них нахилилася до нього, переконує, що існує якась закохана в нього пані, а найбільше прагне жіночого поцілунку, до чого й пробує схилити Гапку. Увесь складний психологічний комплекс травмованої, неповносправної людини, виключеної із життя, М. Гожковський передавав послідовно, переконливо, немовби стаючи на позицію самого героя. Ймовірно, це один із перших у польській драматургії прикладів уведення особи з інвалідністю у коло драматичних персонажів – особливий за рівнем авторської емпатії.

У творі знайшлося місце і для інших представників “соціального низу”. У фіналі першої дії у шинку з'являвся жебрак Кацап, і, виманивши останній гріш у Гапки, зникав, залишивши жінку взагалі без будь-яких засобів до існування. Як у цьому випадку, так і в багатьох інших, М. Гожковський у коротких діалогах відтворював типові, надзвичайно впізнавані мотиви й характеристики, як-от у репліках учня, котрий ніс шевцеві сорок товстих різок бити іншого хлопчика за те, що той зламав шило, шиючи чобіт [7, с. 37].

Діалогам гицлів драматург приділив ще більше місця й уваги – у розмовах про собачі шкури, полювання на бездомних тварин, розкрито сторінку життя ще однієї соціальної групи [7, с. 67–70]. Згідно з ремаркою драматурга, один із гицлів мав виходити на сцену зі собакою, котру вів до Урядника, врешті собака вже “за кулісами” утікав від гицля – усе разом із розмовами двох чоловіків про своїх маленьких дітей, що приносили їм обіди “на місце праці”, творило справді майже документальний “зріз” невідомої досі і табуованої, “незручної” для сцени частини міського життя. Промовистою була й сцена Надії та Варки із третьої дії, де брудні, обшарпані жінки виходили з мішками назбираних кістей за спиною та розповідали Гапці про своє життя, пошуки їжі, способи виживання у місті [7, с. 144–150].

Демократичний світогляд та переконання автора проявились як у співчутливому, виразному змалюванні “низів”, так і в критичному, хоча без надсади чи перебільшення, показі представників влади: в'язничного офіцера, Урядника, Адвоката тощо. Урядник та Адвокат, йдучи вулицею, домовлялися про “вартість” чергової справи, набиваючи кожен собі ціну. Щодо Офіцера, до якого приходив Студент із проханням Гапки про побачення із ув'язненим чоловіком, то з ним Студент був змушений провадити довгі розмови, граючи на самолюбстві тюремника, підлаштовуючись під нього, аби досягти бажаної мети. Не менш негативно були змальовані у п'єсі Попадя та Паламар. У сцені з університетським Професором теж підкреслено його зневагу до Гапки.

“Розмова” на рівних відбувалася хіба що при випадковій зустрічі Гапки із Дівчиною, що несла щось вулицею. Така сама, як і Гапка, принижена, Дівчина розпитувала селянку про те, що могло справді цікавити юну служницю, позбавлену зв'язку із домом та батьківщиною: які прикраси носять дівчата у гапчиному селі, якого кольору мають чоботи, які запаски й сорочки. У цій жанровій замальовці була відчутна різниця життєвих ритмів та світовідчуттів – радісного, цікавого до життя дівочого, та втомленого, байдужого до будь-яких розваг зрілого.

Структуру твору симетрично врівноважували сцени з “листами”. Польський студент зачитував листа від коханої з Риму, а через кілька сцен Студент-малорос читав уголос листа від коханої з українського села. Дзеркально протилежними у цих двох листах є і мова (відповідно польська і російська), і зміст (захоплення Римом, його культурою – розповідь про продажі селян, неволю, приниження, бідкування).

Ці “документальні” номери розширювали уявний простір тексту та підкреслювали антагонізм середовищ: українського, селянського, та польського – європейського, цивілізованого.

В одній із реплік Гапки (у сцені в шинку), впізнаємо ледь не дослівну “цитату” пізнішого, надзвичайно відомого українського драматичного твору. Згадуючи вкотре свого чоловіка, Гапка каже: “Ай, Боже ж мій! Що я тепер нещасна сама пічну в світі!” [7, с. 49]. Подібну фразу, як пам’ятаємо, вклав в уста Ганни у фінальній сцені “Украденого щастя” І. Франко. Фрази такого характеру повторювалися у мові селянки упродовж усього твору: “Ай, лишенько! Ай, матінка моя ріднесенька, святий отче Миколаю, що я в світі? Де ж це Максим голубочок? Де ж соколик мій біленький?” [7, с. 55].

Окремою темою у творі звучала проблема просторової орієнтації Гапки. Упродовж кількох сцен, із кількома персонажами – від учнів гімназії до Студентів – Гапка намагалася пояснити, звідки вона прийшла, і куди, зрештою, їй потрібно повернутися. Майже як у детективі, “освічені” герої, що переймалися долею Гапки, поступово “реконструювали” адресу її помешкання: село Рогізна Свірського повіту (цілком реальне село на мапі тодішньої Російської імперії, розташоване за майже сто кілометрів від Києва на межі Київської та Житомирської областей, нині – с. Рогізна Сквирського р-ну Київської обл.). Цей момент повного забуття й втрати орієнтації у просторі – соціальному, географічному, життєвому – драматург акцентував як ознаку цілковитої закритості, маргіальності, “виключеності” героїні із сучасного плину життя. У такий спосіб він наголосив “селянську”, “хуторянську” свідомість героїні, яка, приносячи в місто свій архаїчний хронотоп буття, опинялась у цілком бадужому, ворожому й небезпечному для неї світі.

Вилучена зі звичного середовища, Гапка М. Гожковського, однак, не протиставляла себе і свій світ міському, не озлоблювалася, не помічала власної Інакшості. Її смиренність перед випробуваннями, людською несправедливістю, її любов до чоловіка, заради якої була готова витерпіти усі лиха, слугували тими константами, що задавали героїні непохитну духовну систему координат, сформовану глибинною народною мораллю всепрощення та всеприйняття.

Саме тому палкою публіцистичною кульмінацією твору слугував великий монолог Студента-поляка з другої дії, в якому автор висловлював власне ставлення до героїні, а насправді – до українського селянства загалом [7, с. 80–83]. Спершу розгніваний на чергове зникнення Гапки, Студент поза очі лаяв її за глупоту, неосвіченість, неможливість про будь-що домовитися. Та швидко герой опанував свою нестриманість і починав міркувати про її долю, становище, минуле та майбутнє, переводячи побутові питання у вимір екзистенційний: “Де вона?... у нещасті... у злиднях, може навіть у розпачі... у смутку без кінця і житті без надії?” [7, с. 80]. Молодий герой захоплено, екзальтовано говорив про її дивовижну силу й здатність розливати гармонію у просторі – сприймав її як нерозгадану таємницю, що невідомо звідки бере сили для життя. Вочевидь, драматург прагнув створити новий тип героїні: “Бідна жінко! Але водночас славна, потужна і велика жінка!.. Це людина! І велич жіноцтва... Покишена усіма... зневажена... забута світом... в останній, найнижчій низині... позбавлена підтримки... надії... ах, підтримки сил... без чого людина падає... зникне без сліду... стоїть однак посеред світового

простору... знайшла Київ, не знаючи чи є такий Київ на світі..." [7, с. 81]. У цій запропонованій просторовій моделі героїня – українська селянка, опинившись у центрі світового простору, набуває в уяві драматурга епічних рис, і водночас загрозливо губиться посеред його безмежжя й невідомості. Автор прагне вивести її з розряду побутових персонажів, піднімаючи до певного архетипного образу України, українки-матері. Амбівалентність імагалогічної стратегії драматурга полягала у тому, що одночасно із романтичним захопленням, епічним спогляданням та емпатичним співпереживанням цьому образу, автор виявляв і патерналізм, "месіанство", зведення імаго українця до дискурсу інфантильного, відсталого, слабкого, маргінального. Саме така форма представлення України виправдовувала хлопоманську ідеологію "допомоги", порятунку, спасіння українського селянства, що, власне, було головною ідеєю і "Гапки в муках". Власне, фінал цього монологу виразно проявляв політичні тенденції героя й самого автора: "Єднаймося, спільними кроками біжимо нести поміч, давати життя зболеному серцю... [...] хай би й кров'ю, власною кров'ю викупити жертву і хоч би голову скласти біля її ніг, і хоч би стерти в порох свою голову! [...] як бракує людської сторонньої допомоги... нам потрібні братства... потрібно чернечого ордену не в мурах, не в тісних закритих клаузулах, оточених без міри валом, але орденів серед людей... монастирів посеред людей і світу!" [7, с. 82].

Кульмінаційною подією п'єси є процесія арештантів, котрих виводить Офіцер, і серед котрих Гапка намагається упізнати Максима. Ця фінальна сцена мізансценічно "римувалась" із першою, коли Гапка пробувала знайти серед перехожих "людське обличчя". Тільки тепер повз неї проходили одні за одними арештанти: "Арештанти проходять парами в строю вулицею; вбрані в однакові куртки з чорними латками на плечах, голови напіввиголені, на ногах залізні кайдани; йдуть партіями, біля кожної – по солдату; партії проходять сценою через певні зупинки" [7, с. 159]. Уся подальша довга сцена – це пошуки Гапки свого Максима, коли вона кидається до кожної нової партії арештантів та намагається його впізнати, хапаючи в'язнів за сорочки, за руки, за коліна, за куртки, вдивляючись в очі. Солдати командують російською, арештанти розмовляють хто російською, хто – українською, Гапка розпачливо пробує впізнати свого чоловіка... Лише під кінець хтось каже їй, що у першій партії був якийсь Максим зі Сквирського повіту.

Неважко помітити у структурі цієї сцени відлуння Шевченкової "Катерини" – принаймні, поведінка арештантів близька до шевченкової моделі поведінки москалів у відомій поемі: вони вкрай зневажливо та зверхньо ставляться до жінки, сприймаючи її то як жебрачку, то як напівбожевільну. Власне, ідея знищення людяності у казематах тюрем та поза ними знаходить тут свій найвищий прояв. Фінал п'єси не розв'язував, а знімав конфлікт: Студент дарував Гапці на згадку золотий хрестик і обіцяв завезти на конях додому; безногий каліка Памфіл кликав шарманщика, а той готувався грати...

У драматургічному сенсі, п'єса мала чисельні вади, зокрема, занадто довгі монологи, відкриті публіцистичні фрагменти, розлогу, багатоперсонажну структуру. Але водночас містила вона й багато нових, несподіваних прийомів. Сьогодні важко збагнути, на кого взорувався молодий автор, пишучи свій перший драматичний твір. Відчутний вплив сучасної авторів української літератури, зокрема в створенні

образу Гапки, подібного мовними характеристиками до героїнь І. Нечуя-Левицького, що зауважила М. Брацка [2, с. 108]. Але багато в чому драматург випередив свій час і застосував цілком реалістичні і навіть натуралістичні прийоми письма. Саме ця неординарність твору, як і полоноцентричний та українофільський дискурси унеможлилювали його появу на сцені на території Російської імперії. З'явившись у переддень Січневого повстання, п'єса М. Гожковського вже за короткий час виявилася неактуальною, ба навіть тенденційною та шкідливою у контексті дедалі більшого посилення міжнаціонального протистояння. Так і залишилася вона документом свого часу, в якому сьогодні, через понад півтора століття, важливо оцінити спроби автора у формуванні нових героїв, нових виражальних сценічних засобів, оприявлення актуальних для того часу ідей.

Висновки. У статті доведено, що п'єса М. Гожковського є вартісним предметом досліджень для літературознавців, театрознавців, мовознавців, соціологів, культурологів, оскільки у ній відображено важливі та актуальні для того часу соціальні, політичні, національні теми й проблеми.

Уперше в польській драматургії головної героїнею твору стала українська жінка-селянка, на історії якої збудовано наратив. Зауважено спроби драматурга змодельювати в її образі не лише реалістично-впізнаваний тип, а й певний архетип України, українки-Матері, стосовно яких драматург висловлював глибоко особисті переживання, наміри та ідеї, пов'язані, вочевидь, як із автобіографічними моментами, так і актуальними тогочасними позиціями представників першої хвилі українофілів.

Часопростір Києва уперше представлено тут як зіткнення двох хронотопів: урбаністичного (неукраїнського) та рустикального (українського). Саме перетин сільського (внутрішнього, ментального простору головної героїні) й міського – зовнішнього – просторів створювали головний конфлікт, що був покликаний розкривати соціальну, етнічну, психологічну неоднорідність міста, виявляти його “стратифікацію”, демонструючи певні механізми взаємодії між цими різними прошарками суспільства. Зауважено значення тримовності, дотриманої драматургом для змалювання різних національних типів та соціальних прошарків. Підкреслено собливу увагу автора до історій міських соціальних “низів”, уперше уведених у польську драматургію цього періоду як повноцінних персонажів.

Виявлено як ідеологічно заангажовану, полоноцентрично-патерналістську, колоніальну стратегію відображення польсько-українських взаємин, так і прагнення автора наблизитися до актуальних, об'єктивних соціальних та національних проблем. Заакцентовано нетипові для часу створення п'єси ранньонатуралістичні та ранньоеспресіоністичні художні засоби виразності, вписані у пізньоромантичний та позитивістський (критично-реалістичний) мистецькі дискурси водночас.

Безумовно, твір потребує подальших досліджень генези, історії створення, специфіки імагологічних образів. Не менш важливо контекстуалізувати цей твір щодо історії українського театру й драматургії, на засадах порівняльного аналізу, наприклад, зіставивши ранні періоди творчості М. Гожковського та М. Кропивницького. Є очевидна потреба у поверненні цього твору у польський та український літературознавчий і театрознавчий наукові дискурси задля глибшого усвідомлення та розкриття міжнаціональних взаємин у царині драматургії й театру.

Список використаної літератури

1. Антонович В. Б. Моя исповедь. Ответ пану Падалице. Антонович В. Б. *Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори*. Київ, 1995. С. 78–90.
2. Брацка М. Перепрочитання “української школи” польського романтизму. Київ : Університет “Україна”, 2010. 122 с.
3. Данілов В. “Напка в utrapieniu” Маріана Гожковського. *Мистецтво. Фольклор. Етнографія. Наукові записки*. Т. 1. Київ, 1947. С. 275–285.
4. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ : Наукова думка, 1971. 276 с.
5. Коваленко О. Гожковський Маріан. Українські архівісти (XIX–XX ст.): Біобібліогр. довідник. Київ, 2007. С. 147–148.
6. Николаев Н. Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803–1893 гг.). Киев, 1898. 212 с.
7. [Gorzowski M.] Napka w utrapieniu. Komedja w 3-ch częściach. Dwa sceniczne obrazy na tle życia w Ukrainie. I. Napka w utrapieniu w 3-ch aktach. II. Za Spas w 3-ch aktach. Rzym, 1861. S. 9-180.
8. *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T 1. A–Ł. 550 s.
9. Łepkowski E. Gorzowski Marian. *Polski Słownik Biograficzny*. T. VIII/3. Z. 38, Wrocław-Kraków-Warszawa, 1960. S. 335-336.
10. Z. Z. Nekrologia. Wspomnienie o śp. Maryanie Gorzkowskim. Czas. Kraków, 1911. N 122. 15 marca. S. 3

References

1. Antonovich, V. B. (1995). The answer to Mr. Padalica. Antonovy`ch V. B. *My confession. Selected historical and publicistic works*. Kyiv: Lybid`, 78–90 [in Ukrainian].
2. Braczka, M. (2010). *Re-reading of the “Ukrainian school” of Polish romanticism*. Kyiv : Unversytet “Ukrayina”, 107–108 [in Ukrainian].
3. Danilov, V. (1947). “*Napka w utrapieniu*” *Mariana Gozhkovs`kogo. Mystecztvo. Fol`klor. Etnografiya. Naukovi zapysky*. T. 1. Kyiv, 275–285 [in Ukrainian].
4. Kyrchiv, R. (1971). *Ukrainian folklore in the Polish literature (time of romanticism)*. Kyiv: Naukova dumka, [in Ukrainian].
5. Kovalenko, O. (2007). *Gozhkovsky Marian. Ukrainian archivists (19-20th centuries): Biobibliographical reference*. Kyiv, 147–148 [in Ukrainian].
6. Nikolaev, N. (1898). *Drama theatre in the city of Kyiv. Historical outline (1803–1893)*. Kiev [in Russia].
7. [Gorzowski, M.] (1871). *Napka w utrapieniu. Komedja w 3-ch częściach. Dwa sceniczne obrazy na tle życia w Ukrainie. I. Napka w utrapieniu w 3-ch aktach. II. Za Spas w 3-ch aktach*. Rzym, 9–180 [in Poland].
8. Hałabuda, S., Michalik J., Stafiej A. (Eds). (2014). *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*. Warszawa, 1. A–Ł, 286 [in Poland].
9. Łepkowski, E. (1960). *Gorzowski Marian. Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław–Kraków–Warszawa, VIII/3, 38, 335–336 [in Poland].

10. Z. Z. (1911). *Nekrologia. Wspomnienie o śp. Maryanie Gorzkowskim. Czas.* Kraków, 122, p. 3 [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018

Прийнята до друку 10.10.2018

SOCIO-CULTURAL AND MULTI-ETHNIC PORTRAITURE OF KYIV IN THE PLAY “GAPKA IN TORMENT” BY M. GOZHKOVSKY (1861): IMAGOLOGIC STRATEGIES

Maiia HARBUZIUK

*Ivan Franko Lviv National University
Theatre Studies and Actor's Art Department,
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
phone: +38 06682981650; e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

The study of Polish drama of the nineteenth century devoted to Ukrainian themes is relevant in terms of new possibilities for studying the phenomenon of interethnic literary-stage dialogue. Studies of this nature are also interesting by the fact that they discover certain views of the Other on the Ukrainian ethnic space, culture, history, and inhabitants. M. Gozhkovskyi's play “Gapka in torments” is practically unknown in the Ukrainian theater studies, which increases its interest as a subject of scientific research. The article considers the peculiarities of the representation of Kyiv in the middle of the nineteenth century. The language of the Polish author drama through the analysis of time-spatial models, narrative and imagological strategies.

Methods used for analysis: textual – for the translation and analysis of the textual features of the play; principles of naratology – to clarify the specifics of the organization of the event series; hermeneutic – for interpreting the hidden contents of a work; method of analysis of remarks – for accurate reproduction of time-spatial characteristics of scenes; imagological – for the disclosure of strategies for representing the images of a Ukrainian as an Other; The basis of postcolonial criticism was used to deconstruct colonial narratives and images. For the first time in the Ukrainian theater studies the genesis, historical conditions, content and ideological and aesthetic peculiarities of M. Gozhkovsky's play are revealed.

The uniqueness of the author's attempt to portray the socio-cultural and multi-ethnic face of Kyiv in the late 1850's was emphasized. The author analyzes the conflict of chronotops: anti-Ukrainian (Polish-Russian-Jewish) urbanistic with Ukrainian rustic chronotops. The specifics of the narrative based on the events of meetings with the inhabitants of Kiev, representatives of various social, ethnic, religious classes are outlined. The significance of the triviality observed by the playwright for depicting different national hero types was noted. Underlined the special attention of the author to the history of urban social “lower classes”, first introduced in the Polish drama of this period as a full-fledged character. It was revealed as ideologically intertwined, polonocentric-paternalistic, colonial strategy of reflection of Polish-Ukrainian relations, as well as the author's desire to get closer to actual, objective social and national problems. The early-naturalistic and early-impressionistic artistic expressions of the time, which are embodied in critically realistic and late romantic artistic discourses at the same time, are atypical for the time of creation of the play.

Keywords: Polish drama of the nineteenth century, Ukrainian-Polish theatre relations, theatrical imagology, postcolonial studies in theater studies.

УДК 792.072.3.08:82-2.091]:070(477.83-25)“193”
orcid.org/0000-0001-7550-1131; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10433>

МІЖ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ ТА ТЕАТРАЛЬНОЮ КРИТИКОЮ: ТЕАТРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС У ЛЬВІВСЬКІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРЕСІ 1930-х РОКІВ

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (+38095)5823621, e-mail: i_asoris@yahoo.com*

Показано тенденції та особливості розвитку української театральної критики 1930-х років у львівській пресі, зокрема жанру – рецензій на виставу. Оскільки такий матеріал у тогочасній пресі є об’ємний – у статті зосереджено увагу на рецензіях до вистави “Мина Мазайло” Миколи Куліша Українського театру імені Івана Тобілевича, режисера Володимира Блавацького 1931–1932 рр. (предмет дослідження). Ці рецензії ілюструють різні пріоритети, методи та стилі написання театральної рецензії, які сформувалися в українській театральній критиці 1930-х років. На прикладі згаданих рецензій бачимо тісний зв’язок театральної критики з літературознавчими методами, а також спроби використання інших способів театального аналізу: фіксаційно-описових, виокремлення режисерських ходів, акцент на естетичному вирішенні вистави. У статті проведено паралелі з тогочасною польською львівською театральною критикою, оскільки вземовпливи з українською відбувалися, адже обидві перебували у єдиному культурному полі та географічному просторі. Запропоновано спосіб систематизації українських театральних рецензій у львівській пресі згаданого періоду за методом їх написання.

Ключові слова: театральна критика, “фейлетонна”, інтелектуальна, об’єктивна театральна критика, львівська українська преса, літературознавство, театрознавство, театральна рецензія.

Актуальність проблеми у загальному вигляді. Українське театральне життя на західноукраїнських землях початку ХХ століття відіграє важливу роль у формуванні націєтворчих ідей для українців у період відсутності власної держави. Театральний процес відображає культурні, соціальні аспекти часу. Період 1930-х років на західноукраїнських землях насичений не тільки театральними подіями, а й реакцією на них у друкованому слові – зокрема у львівській українській пресі. У межах доволі різних публіцистичних жанрів на тему театру – особливо вирізняється театральна рецензія, що є живою, швидкою реакцією сучасників на культурну та мистецьку подію – виставу. Дослідження методів написання театральної рецензії у західноукраїнській пресі, проведення паралелей із польською театральною критикою дають можливість подивитися на розвиток української театральної думки в контексті світових процесів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор. Проблеми літературної української критики міжвоєнних років ХХ століття досліджували М. Ільницький [3], М. Комариця [5; с. 6]. Особливості української преси зазначеного періоду вивчала С. Андрусів [1]. Аналіз західноукраїнської драматургії межі ХІХ–ХХ століть маємо у працях С. Хороба [16]. Дослідження польської львівської преси знаходимо у Й. Яровецького [20]. Джерелом для цього дослідження є також рецензії 1930-х років у львівській українській пресі [2; с. 7–15; 17; 18].

Метою статті є проаналізувати методику написання театральної рецензії у період 1930-х років у львівській українській пресі на прикладі конкретних рецензій на виставу “Мина Мазайло” Миколи Куліша (1930) у Театрі імені Тобілевича.

Виклад основного матеріалу дослідження. У період 1930-х років українське театральне життя на західноукраїнських землях є доволі насичене зі своїми досягненнями та проблемами: засновуються та працюють репрезентативні українські театри – “Театр імені Тобілевича” (1928; 1930–1938), “Заграва” (1931, 1933–1938), продовжує працювати близько 20 інших мандрівних театральних труп; постійно озвучуються проблеми відсутності стаціонарного українського театру на західноукраїнських землях, неодноразово громадськість пробує вирішити це питання, як одне з пріоритетних для української культури і збереження національної самобутності в умовах відсутності власної держави. У місцевій тогочасній пресі театральне життя представлено досить різноманітно, часом навіть гучно, через розмаїті жанри театральної критики: рецензії на вистави, анонси, відгуки, інтерв'ю, проблемні статті, творчі портрети; також театральне життя проступає у жанрах образотворчого мистецтва: шаржах та карикатурах та у народному жанрі: анекдотах, жартах на театральні теми. Всі ці надруковані матеріали творять перед сучасниками певний процес театрального життя з усіма його аспектами.

У цій статті увагу зосереджено на одному з жанрів театральної критики – на театральній рецензії. Особливістю цього жанру (і зокрема зазначеного часу) є швидка та жива реакція на театральну прем'єру, де, окрім аналізу вистави, часто є вихід на загальносуспільні чи мистецькі проблеми часу. Об'єктом української театральної рецензії зазначеного періоду і простору, як правило, є такі українські мандрівні театри:

1. Український театр імені Івана Тобілевича (1928; 1930–1938 М. Бенцаль);
2. “Заграва” режисер В. Блавацький (1931 – Лесь Степовий (Олександр Глова); 1933–1938 В. Блавацький);

Об'єднані в Український народний театр імені Івана Котляревського у 1938 році та працювали до 1939 року;

3. Український національний державний театр “Нова сцена” (Закарпатський театр у Хусті, режисер Юрій Шерегій);

4. У різні роки на західноукраїнській землі було до 20 інших менш відомих мандрівних театральних труп [4, С. 101].

Окрім українських театрів, маємо критику також на польські театри, а саме Великий театр, Малий театр, Театр Різномодностей, Театр Новинок.

Публікувалася українська львівська театральна критика у тодішній пресі:

- Щоденна українська газета “Діло” (виходила у Львові). Друкувала рецензії та відгуки М. Рудницького під криптонімом *м. р.*, Осипа Боднаревича – *о. б.*, Василя

Мудрого – В. М., Богдана Нижанківського – б. н., Олександра Кульчицького, Івана Німчука – І. Н.;

- У газеті “Новий час” (Львів) друковано театральні публікації Романа Сливки – Р. С., Павла Лисяка, М. Тишкевича, Дорошенка, Юрія Шкрумеляка, Г. Лужницького – Л., др.-Л., Л. Л., Л. Н. та під псевдонімом *Нигрицький Л.*, В. Барвінського.

- У тижневику “Мета” (Львів, 1931–1939). І у додатку “Літаратура. Мистецтво. Наука” (1931–1932) – М. Гнатишак – М. Г., С. С.

- “Українські вісті” (Львів, 1935–1939) та ілюстрований додаток до “Українських вістей” (1936 –1939) – Іван Гладилевич, Дмитро Паліїв, Олесь Бабій, Зенон Тарнавський;

- У двотижневику “Назустріч” (Львів) – Василь Сімович, О. Кульчицький, Осип Боднарівч;

- У журналі “Неділя” – С. Чарнецький, Іван Німчук, Харитя Кононенко (теми з історії театру);

- “Сьогочасне й минуле” (Львів, 1938–1939) – В. Ковальчук;

- У часописі “Нова зоря” – Олександр Мох – *Арамис*;

- У літературно-науковому, мистецькому журналі “Нові шляхи” (Ліве мистецтво) – друкуються І. Крушельницький, Ю. Кульчицький, Д. Грудина;

- “Альманах лівого мистецтва” (Львів, 1931. – Ч. I. – С. 10.) – А. Крушельницький;

- У газеті “Український голос” (Перемишль) – *Мирон*;

- Гумористично-сатиричний журнал “Зиз” (1924–1933) – Осип Боднарівч, Левко Лепкий, Едвард Козак, Галактіон Чіпка (Роман Купчинський);

- Гумористично-сатиричний журнал “Комар” (1933–1939) – Едвард Козак.

Звичайно, частота, з якою з’являлися публікації на театральні теми, різна. У щоденній газеті “Діло” – 1р./тиж., у газеті “Новий час” – теж зазвичай 1р./тиж., у тижневику “Мета” не у кожному випуску, у газеті “Український голос” – взагалі одна вартісна рецензія в році.

Якість театральних рецензій різна. Велику частку становлять відгуки на виставу, які є швидше повідомленнями про прем’єру з дуже загальною і повторюваною інформацією, зі сталими мовними кліше, що робить їх подібними один на інший, а відтак часто “безликими” (хоча є і поміж такої критики гарні винятки). Типові словесні звороти у такій критиці часто переходять від однієї рецензії до іншої. Такими відгуками “грішило” багато дописувачів зазначеного періоду і не тільки в українській, але й у тогочасній львівській польській критиці¹.

Такі повідомлення у польській театральній критиці зневажливо називають *фейлетонною* або *салонною критикою*. Літературознавець та український театральний критик Г. Лужницький писав про цю проблему 1939 року у “Новому часі” [14, с. 2], про відсутність професійної критики в українському театральному процесі, на це також скаржитья режисер М. Бенцаль в інтерв’ю 1935 року [15, с. 6]. Очевидно, така *салонна критика* була типовим явищем початку 1930-х років, що

¹ Львівська польська театральна критика друкувалась у місцевій польській пресі: щоденні газети – “*Slowo Polskie*”, “*Kurier Lwowski*”, “*Wiek nowy*”, “*Gazeta Poranna i Wiechorna*”, “*Chwila*”, “*Lwowski Kurier Poranny*”, “*Gazeta Lwowska*”, “*Dziennik Polski*”; літературно-мистецькі часописи – “*Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie*”, “*Scena Lwowska*”, “*Sygnaly*”, “*Kultura Lwowa*”.

Огляд львівської польської преси у матеріалі Jarowiecki J. Prasa we Lwowie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Wprowadzenie do tematu / Jerzy Jarowiecki. *Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku* / pod redakcją Jerzego Jarowieckiego. Kraków: Wydanie Naukowe WSP, 1993. S. 247–274.

прийшло ще з кінця XIX століття і для української, і для польської преси. Попри приблизно 70 % такого загального матеріалу все ж є статті, рецензії, які потребують уважнішого аналізу, що дають можливість “побачити” виставу, зрозуміти її цінність, особливість та мистецьку вагомість сучасному театрознавцеві. Ця, можна сказати, нова критика, починає формуватися на початку 1930-х років і розвивається до кінця цього десятиліття. Така тенденція властива у цей період, знову ж таки, як для української театральної критики, так і для польської (котрі існували в одному просторі на західноукраїнських землях, що входили до складу Польщі), що ще раз доводить аж ніяк не герметичне існування української театральної критики, а розвиток її у європейському дискурсі.

Появу нової критики можна вважати природною хвилею після заснування Інституту театрознавчих студій у Берлінському університеті Максом Германом (офіційно 1923 рік, хоча окремі студії велися ще з 1919 року), а також інституту театрології у Польщі Віктором Брумером при Спілці артистів польської сцени (ZASP) (1926 рік), що, звичайно, давало можливість для організованого, поступового, постійного розвитку наукових театрознавчих досліджень і формування когорти польських дослідників театру.

Щодо української театральної критики на західноукраїнських землях у складі Польщі на початку XX століття, то її стан відзеркалював становище самих українців того часу на зазначених територіях. Згідно зі статистикою 1930-х років у Львові проживало близько 60 % поляків, 30 % євреїв та менше 10 % українців. У зв'язку із політичними обставинами, вихідні можливості щодо здобуття вищої освіти в українців були значно менші, ніж у тих же поляків. Показовим є той факт, що багато українських культурних і мистецьких діячів Львова навчалися у Празькому університеті, у Сорбонні (Париж), бо у Львівському університеті існувало обмеження на кількість студентів-українців. У зв'язку з такими обмеженнями кількісно українських культурних діячів, а відповідно періодичних видань, порівняно з польськими було значно менше².

Окрім кількісного показника, маємо ще одну особливість – варті уваги якісні рецензії не є постійними, театральна критика виглядає перерваною, не завжди в змозі передати тяглості театрального процесу. Найбільш послідовними у своїх дописах упродовж 1930-х років були М. Рудницький, Г. Лужницький, варті уваги окремі статті Мирона (псевдо), Павла Лисяка, С. Чарнецького, О. Кульчицького. Також іншою особливістю є те, що театральна критика дуже часто є одноосібною – тобто ми маємо рецензію лише одного автора на ту чи іншу виставу, а отже лише один погляд. Хай який професійний, проте за ним не вдасться вималювати максимально об'єктивної картини самої вистави, сприйняття її глядачем.

Проте є випадки, коли вистава мала широкий резонанс серед публіки, була певною мистецькою подією і тому зафіксована кількома рецензіями. Це є хорошою

² Львівська польська театральна критика представлена такими постатями: Остап Ортвін (друкувався переважно у “Польському слові”, / “*Slowo Polskie*” /), Станіслав Василевський, Болеслав Владзімеж Левицький (“Львівська газета”, / “*Gazeta Lwowska*”), Тимон Терлецький (“Польське слово”, / “*Slowo Polskie*”), Мар’ян Пішковський (“Львівський кур’єр”, / “*Kurier Lwowski*”), Генрік Гешелес (“Хвиля”, / “*Chwila*”), Володимир Левік (“Новини музичні і літературні у Львові”, / “*Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie*”), Міхал Поле (“Львівська газета”, / “*Gazeta Lwowska*”), Владислав Козицький (“Польське слово”, / “*Slowo Polskie*”), Леопольд Стаф, Казимир Вержинський (короткий період 1939 р. у Львові з “Польською газетою”, / “*Gazeta Polska*”), Павел Херц, Річард Магюшевський, Ян Бжоза, Теодор Парніцький, Зигмунд Чорний і інші.

можливістю для сучасного історика відтворити та проаналізувати виставу як витвір мистецтва, але також не менш вдалою нагодою проаналізувати самі рецензії, методи аналізу, що використано у них, підхід до об'єкта дослідження, інші аспекти.

Серед таких подій можемо виокремити виставу театру ім. І. Тобілевича “Мина Мазайло” М. Куліша (1931) та виставу театру “Заграва” “Ой, не ходи Грицю” М. Старицького (1934) (обидві вистави режисера В. Блавацького). На ці вистави кількісно знаходимо найбільше рецензій у пресі, зокрема на виставу “Мина Мазайло” – чотири рецензії українських авторів (м. р. – Михайла Рудницького (Діло) [12, с. 5], Василя Мудрого (Діло) [2, с. 6], Г. Лужницького (Новий час) [7, с. 6] і Мирона (Український голос, Перемишль) [11, с. 3] та одну – польського автора під псевдонімом *em / Еміль Майєр* (Emil Mayer) / (Ziemia Stanisławowska) [18, с. 4]. Відгуки на виставу кардинально різні, що відображають настрої та сприйняття глядачами. Першими, одразу по прем'єрі, рецензії написали Михайло Рудницький та Григійр Лужницький – оцінки різні. М. Рудницький³ у своїй статті акцентував на літературній основі, тобто на творі М. Куліша, роз'яснюючи читачам особливості цієї комедії, пов'язуючи її з історико-політичними, соціальними особливостями України, про витоки проблем, описаних автором: “Що таке українізація? Дні впевняють, що одно із найбільших досягнень радянської влади, другі, що одна із найбільших її невдач...” [12, с. 5]. Вистава для М. Рудницького стала поштовхом для розкриття політичних та суспільних проблем часу. Такі рецензії, метою котрих є через виставу вийти на гострі проблеми суспільності, озвучити та розкрити їх у друкованому слові у сучасному польському театрознавстві окреслено як *інтелектуальна критика* [19]⁴ Значна частина рецензії М. Рудницького зосереджена на аналізі саме літературної основи вистави. Ця особливість у рецензуванні пов'язана з професійною діяльністю автора. М. Рудницький – літературознавець і критика літературного твору йому є ближчою, а відтак у театральній рецензії вона є ґрунтовнішою, пріоритетнішою ніж аналіз вистави. Фактично, будучи натхненним виставою, писав М. Рудницький все ж про особливості драматургії, справедливо трактуючи її як частину театру, однак упустив при цьому роботу акторів, режисера, сценографа. М. Рудницький не ділив критику на літературознавчу і театрознавчу. Для нього – це аналіз культурної події в контексті суспільного життя. Про саму виставу театру ім. І. Тобілевича сказано вкрай мало, про гру акторів – окремі епітети, однак є одне влучне речення: “Ставили п'єсу як гротеску” [12, с. 5], що формує доволі виразний акцент на естетичному вирішенні вистави. Проте М. Рудницький цим епітетом обмежується, не даючи аналізу чи детальнішого

³ Д-р Михайло Рудницький (1889–1975) – український письменник, перекладач, літературознавець, також багато статей автора присвячено театральним прем'єрам, дійсний член НТШ, доктор філософії. Автор відомих літературознавчих монографій “Між ідеєю і формою”, “Від Мирного до Хвильового”, а також художніх творів (збірок оповідань “Нагоди і пригоди”, “Змарнований сюжет”, збірки поезій у прозі “Очі та уста”). Відомий також переклад “Гамлета” В. Шекспіра М. Рудницьким.

⁴ Представником польської т. зв. інтелектуальної критики у театрознавстві є Остап Ортвін. Як і більшість театральних дописувачів того часу, був літературознавцем, але, крім того впродовж 1920–1930-х років активно вивчав природу театру, особливо цікавою для нього була категорія трагічного, а також місце театру у культурному житті суспільства. На ці теми О. Ортвін публікує дослідницькі статті теоретичного характеру. Рецензії на вистави критика тяжіють до теоретичних досліджень природи та ваги театального мистецтва для суспільства. Більше про О. Ортвіна як театального критика можна дізнатися у праці *Krytycy teatralni XX wieku* (Wrocław, 1990).

опису вистави. Інший рецензент Г. Лужницький⁵ одразу по прем'єрі категорично негативно оцінив... не виставу, але знову ж – літературний твір М. Куліша. Обурила Г. Лужницького не лише незрозуміла йому ідея п'єси, але й невідповідність її до зазначеного жанру – комедії. В. Блавацький у виставі дійсно обійшовся без останньої дії, цю незавершеність і відчув Г. Лужницький. Отже, у рецензіях на виставу “Мина Мазайло” і М. Рудницький, і Г. Лужницький значну увагу зосередили на літературній основі твору, як літературознавці зрештою. Однак є певні відмінності у їхньому аналізі і підході до цього твору. М. Рудницький здебільшого зосередився на літературному творі як суті самої вистави. Якщо вистава мала успіх, досягнула певного мистецького рівня, це М. Рудницький завжди покладав на високий рівень самої літературної основи, якщо ж у виставі були недоліки, то їх рецензент перш за все шукав також у літературному творі, у тому, що розумів та відчував краще як літературознавець. Г. Лужницький підходив до літературної основи як важливого чинника, але елемента театральної вистави (особливо відчутно це у рецензіях другої половини 1930-х років). Об'єктом аналізу статей Г. Лужницького часто є драматургія – І. Франка, Т. Шевченка, Лесі Українки, але ці роботи не можна назвати суто літературознавчими дослідженнями, адже основний акцент їхнього аналізу – це сценічність драматичних творів. М. Рудницький теж дуже часто вживав термін сценічності, але іноді відштовхується від конкретної постанови в театрі. М. Рудницький порушив тему сценічності драм Лесі Українки (з приводу постанови у театрі ім. І. Котляревського 1938 року), навів різні думки у сучасному літературознавстві і схилився до думки про важкість творів авторки, що завантажена похмурими монологіями, радив театрові додати вкінці ще якусь коротку комедію, щоб підняти настрій глядачеві. Г. Лужницький, проаналізувавши драматургію Лесі Українки з погляду і драматурга, і театрознавця, додаючи своє слово у цій проблемі. Твори Лесі Українки – це нова українська драма, що потребує нових методів від театру, від режисера: “Леся дає режисерові прекрасний словесний матеріал, дає повні внутрішні зударів психологічні образи персонажів і залишає йому повну волю” [13, с. 10]. Також у рецензіях Г. Лужницького натрапляємо на не надто позитивний аналіз літературної основи вистави у рецензіях, але при цьому вистава у нього заслуговує на хорошу мистецьку оцінку, це безумовно заслуга

⁵ Григор Лужницький (1903–1990) – український поет, драматург, театральний критик, історик театру. Автор поетичної збірки “Вечірні смутки”, збірки прозових творів “Чорний сніг”, прозових творів “Кімната з одним входом”, “Товариші усміху”, “0-313”. У 1930-і рр. був літературним критиком театру “Заграва”. 1932 р. у співпраці з Л. Лісевичем інсценізував повість Б. Лепкого під назвою “Мотря”, 1936 р. – твір Є. Гребінки “Чайковський” під назвою “Січовий суд” – для Українського театру ім. І. Тобілевича; 1936 р. – Г. Сенкевича “Quo vadis” під назвою “Камо грядеши”, 1937 р. – “Слово о полку Ігоревім” – для театру “Заграва”. Під час німецької окупації Л. викладав історію театру у драматичній школі при Українському театрі міста Львова (створений у липні 1941 р., з вересня – Львівський оперний театр, відомим як ЛОТ), працював літературним керівником ЛОТу, керував Літературно-мистецьким клубом, Союзом українських письменників як складовою клубу, в межах клубу 1942 р. був серед організаторів та керівником Клубового театру (т. зв. “Клюбова Пшенка”, створена на зразок європейських камерних театрів). Театральні рецензії, які Г. Лужницький пише з 1929–1939 рр. творять певну картину театального життя Львова. Г. Лужницький писав рецензії-відгуки у “Новому часі”, Літературно-мистецькому додаткові до “Нового часу”, “Поступі” на вистави багатьох театрів, які виступали і гастролували у Львові. За десять років Г. Лужницький публікує до ста відгуків на вистави українських та польських театрів, серед них “Просвітянський театр”, кооператива “Український театр”, Український театр імені І. Тобілевича, “Цвіркун”, “Заграва”, “Нова сцена” – українські театри; польські театри – “Великий театр”, “Малий театр”, “Театр Різноморностей”, “Тонг”.

і робота театру, акторів, режисера. (Це зокрема рецензія на ревію “Не банкрутуємо” Курдидика театру “Цвіркун” [8, с. 7]).

Повертаючись до вистави “Мина Мазайло” – трохи пізніше після прем’єри – 6 серпня у газеті “Діло”, знаходимо статтю Василя Мудрого, що стосується вистави. Автор зупинився на незрозумілих ідеях твору М. Куліша для галицької публіки і дуже загально відзивався про виставу – приклад “салонної” критики.

Натомість, після гастролей Театру ім. І. Тобілевича, у Перемишльській газеті “Український голос” з’явилася досить якісна стаття автора під псевдом Мирон⁶. Це стаття, що охоплює дев’ять вистав, з якими гастролював театр у Перемишлі [7, с. 6]. Об’єктом аналізу автора статті став сам театр ім. І. Тобілевича, його значення для театральної культури України та його естетичне мистецьке обличчя. Об’єктом аналізу стала сама вистава, її мистецька вартість, естетичні засоби, що використовував театр в особі режисера, акторів. Зокрема, розглядаючи “Мину Мазайла” М. Куліша, автор обійшов ідейні моменти, майже не аналізуючи (детально) літературного твору, лише кілька речень про твір, зрештою з позитивним посилом, натомість зосередив увагу на естетичних засобах, використаних у виставі: “Найцікавішим для нас, поминаючи політичну закрутку є артистичне оформлення і режисерська постановка п.[ана] Блавацького. Це гротескове відзеркалення сучасного радянського побуту... Перед нами цілий ряд маріонеток, які гротесковою формою подають нам ярок типів – для зрозуміння і для точнішого зафіксування в сприйманні глядача – підчеркваних режисерською рукою у відповідних устаткуваннях” [7, с. 6]. Проаналізував автор виставу в контексті розвитку світового мистецтва: “Постановка п. [ана] Блавацького в цій сатири – це подих новітнього театру, який втікає від натуралізму і реалізму, як новітнє малярство і скульптурне мистецтво у своїх нових напрямках від натуралістичного фотографування природи” [7, с. 6]. Окрім того, рецензент розглянув акторські роботи, зокрема, писав про Л. Кривіцьку, яка відома як акторка так званої “старої школи”, що однак “наломилась до гротесково-стеатралізованої постановки і ні одним рухом не вийшла зі своєї чисто технічно обробленої ролі” [7, с. 6]. З цитати можна говорити про естетику вистави, акцент режисера на ігровому театрі, про методику роботи актора в такому умовному театрі, тобто автор розкриває естетичне обличчя вистави. Говорячи про виставу театру “Тришниця на острові Паго-Паго” (інсценізація Колтона за С. Моемом), автор рецензії, описуючи окремі мізансцени, фактично використовував метод фіксації, даючи візуальне уявлення окремих сцен, при цьому аналізуючи режисерські засоби виразності у просторі вистави: “Режисер, шукаючи нового вислову в театральному мистецтві – театралізує її, підчеркуючи сильніші місця в п’єсі... як об’єктив кіноапарату для схоплення важливого моменту... режисер висуває дієву особу на середину сцени і заставляє її, стоячи говорити монолог, у той час, як інші сидять або ставять її на підвищенні. Засоби ці не нові, але настільки злагіднені, що не вражають не виробленого глядача...” [7, с. 6]. Отже, акцент цієї рецензії поставлено на естетичних засобах режисера театру у виставі, проаналізовано творчість театру як мистецького явища, автор майже не прив’язувався до літературної основи окремої вистави. Рецензія невідомого автора якісно відрізняється від інших статей 1931 року, за своєю методологією вона тяжіє до так званої *об’єктивної театральної критики*, що має

⁶ Можемо припустити, що псевдонім Мирон належить Роману Купчинському, який іноді підписувався Мирон-Доля, Доля-Мирон або М. Д., але зазвичай – як Галакціон Чіпка. Проте точних доказів для цього не маємо, тому це залишається припущенням.

в собі і детальні описи мізансцен, простору, дії, а також аналіз акторських робіт, розкриває режисерські ходи і зосереджується на естетиці вистави. І тим більше несподіваним аналіз Мирона є у газеті, що до того і після майже не друкувала вартісних рецензій. Та й автора під псевдо Мирон більше ніде не зустрічаємо. Можуть бути різні версії, але також можна припустити, що стаття написана зі слів/після розмови зі самим Блавацьким, до прикладу. Адже дуже точно викладено цілі постав, естетичні засади, є моменти так званого “пояснення” того, що може бути не зрозумілим глядачеві.

Візуальні описи мізансцен все більше зустрічаємо у рецензіях пізніших – після 1935 року. Можна це пов’язати із розвитком театру “Заграва”, що часто використовував зорові та слухові (позавербальні) символи, працюючи й активно застосовуючи простір вистави, також із еволюцією самої театральної критики. Вже у 1939 році Г. Лужницький у статті “Клопоти з рецензентами” продовжив, порушену ще 1935 року проблему театральної критики, пишучи, іронізуючи, що сучасний театральний критик не може бути тільки знавцем театру, а ще й електромеханіком чи інженером сцени, втім, мусить бути всеціло обізнаним не лише в літературі чи мистецтві. Г. Лужницький посилався у своїй праці на німецького театрознавця, театрального критика (його сучасника) Ганса Кнуденса, на його працю “Історія та основи театральної критики”, яка була опублікована окремою брошурою 1935 року в Німеччині. Ганс Кнуденс був послідовником поглядів основоположника професійного німецького театрознавства Макса Германа, який основним методом і основною ціллю театрознавця вважав фіксацію театральної постанови. Сам Г. Кнуденс порушив проблему театральної критики, яка оперує нефіксованим, несталим об’єктом, тобто виставою, що триває у просторі і часі лише певний відрізок часу й апелює у зв’язку з цим до потреби словесної фіксації вистави критиком. Г. Лужницький, посилаючись на Г. Кнуденса, позитивно сприймав його ідеї, навіть ставив питання потреби створення й у нас наукового осередку, що займався б фаховою підготовкою театрознавців. Однак на практиці Г. Лужницький як театральний критик до кінця не став репрезентантом в українському театрознавстві методу німецьких театрознавців словесної фіксації вистави. Проте, порівнюючи його ранні рецензії ще 1920-х років з пізнішими, другої половини 1930-х років, можна простежити певну еволюцію у статтях, все частіше використання описів мізансцен у просторі сцени, але момент аналізу драматургічної основи твору у Г. Лужницького залишається. Зрештою сам термін “мізансцена” з’явився у Г. Лужницького 1935 року [9, с. 7] і приблизно з цього часу відбувається певна зміна методики написання театральних рецензій автором: відхід від літературознавчого аналізу драматургічної основи вистави та зосередження на таких категоріях, як гра акторів, режисерські рішення. Натомість, певні елементи фіксаційного опису сцен знаходимо (як зазначалося раніше особливо у другій половині 1930-х років) також у інших рецензентів. Серед них є стаття С. Чарнецького⁷ на виставу театру “Заграва” “Ой, не ходи, Грицю” (“Назустріч”) [17, с. 4]. Акцент автора тут лягає не так на літературну

⁷ Степан Чарнецький – український поет, фейлетоніст, театральний діяч, критик та історик театру. Член літературної групи “Молода муза” Від 1906 р. – театральний референт товариства “Руська бесіда”. Мистецький керівник Руського народного театру товариства “Руська бесіда” (1913–1914). Співробітник щоденника (1916–1918) і тижневика (1922–1925) “Українське слово”, фейлетоніст (псевдонім Тиберій Горобець), “Українського Вісника” – “Діла” (1921–1924) і редактор журналу “Будяк” (1921–1922). Від 1939 р. – науковий співробітник бібліотеки АН УРСР у Львові.

основу (хоч аналізу відводить багато часу), як на аналіз візуальної, пластичної мови актора. Об'єктом аналізу зрештою стала робота актора, також сценографа, художника зі світла, режисера як автора вистави. Почав статтю С. Чарнецький із аналізу світових театральних тенденцій, зокрема написав про сценографа, який все частіше бере на себе важливу роль вираження ідей вистави у просторі. В такому театрі: “Жест, рух і силует актора, себто пластичні моменти лишають сильніше вражіння, як його голос, найбільше як текст ролі” [17, с. 4]. У контексті світових тенденцій С. Чарнецький розглянув і постанову В. Блавацького “Ой, не ходи, Грицю”, що завдяки монтажу режисером літературного твору М. Старицького перетворилася на модерну українську драму. Про те, що драма є українською версією “Ромео і Джульєти” (не з погляду сюжету, а драматичних ліній) писав у своїй рецензії 1936 року Павло Лисяк у газеті “Новий час” [10, с. 6], також порівнює “Ой, не ходи, Грицю” в постанові В. Блавацького з німецькими зігіншпілями. П. Лисяк детальніше описував зміни В. Блавацького у літературному тексті, про розбивання монологів на діалоги для динаміки (ввів персонажа Баби та Відьми). Більше того, П. Лисяк, описуючи кульмінаційну сцену смерті Гриця, показував новизну В. Блавацького, порівнюючи із вирішенням цієї сцени у давнішому етнографічно-побутовому театрі: “Якраз в моменті, коли Гриць показав публиці менш чи більш вдатну з фізіологічного боку сцену конання отруєної людини, лежав мертвий на сцені, а Маруся, яка за весь цей час несамовито кидала собою, рвала волосся й ін. – під перші акорди пісні брала голову мертвого Гриця, щоб проспівати дві або й чотири строфи пісні, – публіка, шураючи ногами, посуваючи кріслами, чимборжій перла до виходу і до гардероби. І весь настрій розуміється йшов до чорта. Тепер Маруся не співає пісні. При сцені конання Гриця стоїть неповорушно, божевільно всміхаючись... бо в цьому моменті вона вже давно не при умі. Музика починає перші акорди пісні, а Маруся тільки від себе говорить: Було тобі Грицю на вечорниці не ходити... І куртина паде. Настрій залишається незабутній” [10, с. 6]. З цитати оживає сцена з вистави, а ще більше простими словами автора передано драматичну напругу та вплив, який мала на глядачів. Також дуже чітко візуалізує П. Лисяк сцену із вистави “Батурин” Б. Лепкого теж у театрі “Заграва”, описуючи так: “Акція ведеться на еліптичним підвищенню, на тлі символічного пейзажу, протиставлення контрастів білого і чорного як бачимо, є цілком просте, але саме тому воно є так безпосередньо переконливе”. Підхід П. Лисяка є цікавим, оскільки він не лише дуже чітко фіксував просторове вирішення сцени і мізансцен, але й аналізував театр “Заграва” в контексті історії українського театру, його місце в ній, а також порівнював із передовими театральними процесами світу, зокрема інсценізаційну майстерність режисера В. Блавацького у вирішенні вистави “Батурин” порівнював із постановою МХТом “Братів Карамазових” (приспособлення масштабного прозового тексту до живої акції сцени).

Висновки. Опрацювавши матеріал театральних рецензій, статей 1930-х років у західноукраїнській пресі, можна згрупувати ці статті за основним об'єктом їхнього дослідження, адже як стало зрозумілим, це не завжди була окрема вистава.

Ще одну групу статей становлять ті, в яких об'єктом дослідження є літературний твір, часто літературознавча критика твору є навіяною театральною виставою, але часто не відображає засобів виразності, естетики самої вистави. Це можна назвати літературознавчим методом у аналізі вистави, що властивий для М. Рудницького, І. Німчука, частково Г. Лужницького та Б. Нижанківського, а також О. Боднаровича.

Інший підхід, у якому об'єктом аналізу є переважно літературна основа вистави, однак акцент аналізу поставлено на елементах сценічності драми: композиції, мові, формах викладу і ін. – це є певні елементи театрознавчого аналізу драматургії. Цим методом керувався Г. Лужницький, С. Чарнецький, Й. Чайківський.

Окремий перелік статей, де об'єктом дослідження стала вистава як окремий витвір мистецтва, її естетика. Часто автори послуговуються тут методом фіксації окремих мізансцен, візуалізації опису простору сцени та аналізом вистави в контексті мистецьких процесів. Сюди можемо віднести статті Мירו́на, окремі дописи Г. Лужницького, С. Чарнецького, О. Кульчицького, П. Лисяка, Й. Чайківського.

Й окремим пунктом можна об'єднати статті, об'єктом дослідження яких є окрема ланка театру, це може бути аналіз конкретного театрального колективу, його роботи, творче обличчя гастролей окремого театру. Так писали П. Лисяк, С. Чарнецький, пізніше у жанрі творчих портретів акторів, режисерів писав Г. Лужницький.

Структурувавши матеріал бачимо певні напрями розвитку української театральної критики 1930-х років, аналогії зі світовими тенденціями у театрознавстві. Розвитком цього дослідження буде аналіз театральних рецензій наступних 40-х років ХХ століття (до входження західноукраїнських земель до УРСР в 1944 р.).

Список використаної літератури

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності. Львівський текст 30-х років ХХ ст. Тернопіль; Львів, 2000. 340 с.

2. В. М. [Василь Мудрий] Український театр львівської кооперативи “Український Театр”: “Мина Мазайло”, комедія в 4 діях Куліша. *Діло*. Львів, 1931. Ч. 174 (6 серпня). С. 6.

3. Ільницький М. Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст. Львів: Вид-во наук.-техн. літератури, 1998. 148 с.

4. Ковальчук В. Діяльність українських театрів у Галичині, на Волині й на Закарпатті. *Сьогочасне й минуле. Вісник українознавства* / НТШ у Львові. Львів, 1939. Зошит II. С. 101.

5. Комариця М. Парадокси “європеїзації” Михайла Рудницького. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; відп. ред. Я. Ісаєвич; упоряд. В. Горинь. Львів, 2004. Вип. 12: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. С. 476–485.

6. Комариця М. Українська “католицька критика”: феномен 20–30-х рр. ХХ ст. / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаніка, Відділення “Науково-дослідний центр періодики”. Львів, 2007. 328 с.;

7. Л. [Григор Лужницький] “Мина Мазайло”, комедія на 4 дії М. Куліша. *Новий час*. Львів, 1931. Ч. 131 (25 листопада). С. 6.

8. Л. [Григор Лужницький] “Не банкрутуємо!”, ревія в 14 точках А. Курдидика. *Новий час*. Львів, 1931. Ч. 125 (11 листопада). С. 7.

9. Л. [Григор Лужницький] “Отаман Пісня”, п'єса на 3 дії (5 відслон) М. Чирського. *Новий час*. Львів, 1935. Ч. 226 (11 жовтня). С. 7.

10. Лисяк П. Нове слово в українському театральному мистецтві. З приводу вистав театру “Заграва”. *Новий час*. Львів, 1936. Ч. 28 (6 лютого [лютого]). С. 6.

11. Мирон. Вистави “Українського Народного Театру імені Тобілевича” в Перемишлі. *Український голос*. Перемишль, 1932. Ч. 8 (6 березня). С. 3–5.
12. м. р. [Михайло Рудницький] Театр імені Тобілевича (Кооператива Український Театр у Львові): “Мина Мазайло”, комедія на 4 дії М. Куліша. *Діло*. Львів, 1931. Ч. 265 (25 листопада). С. 5.
13. Нигрицький Л. [Григор Лужницький] Камінний господар на сцені (Напередодні прем'єри у Львівському оперному театрі). *Наші дні*. Львів, 1942. Ч. 12. С. 10.
14. Нигрицький Л. [Григор Лужницький] Клопоти з рецензентами // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. Львів, 1939. Ч. 30 (24 липня). С. 2.
15. Н. У режисера М. Бенцяля // Новий час. Львів, 1935. Ч. 230 (16 жовтня). С. 6
16. Хороб С. І. Драматургія Галичини періоду міжвоєнн: самодостатність українського і польського модернізму. *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. XIII–XIV*. Warszawa, 2002. S. 76–89.
17. Чарнецький С. Чи можна ще щось зробити з Гриця? *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 1 (1 січня). С. 4.
18. (em) [Emil Mayer]. Mina Mazajło. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1930. № 126 (11.V). S. 4.
19. *Krytycy teatralni XX wieku*. Wrocław, 1990.
20. Jarowiecki J. Prasa we Lwowie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Wprowadzenie do tematu. *Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku / pod redakcją Jerzego Jarowieckiego*. Kraków : Wydanie Naukowe WSP, 1993. S. 247–274.

References

1. Andrusiv, S. (2000). *Modus nacional'noyi identy'chnosti. L'vivs'kyj tekst 30-h rokiv XX st.* [Modus of national identity. Lviv text of 30th XX c.]. Ternopil; Lviv. 340 p. [in Ukrainian].
2. V. M. [Vasy'l' Mudry'j] (1931). Ukrains'kyj teatr l'vivs'koyi kooperatyvy “Ukrayins'ky'j Teatr”: “My'na Mazajlo”, komediya v 4 diyax Kulisha [Ukrainian Theater of Lviv Co-operative “Ukrainian Theater”: “Myna Mazaylo”, comedy in 4 acts by Kulish]. *Dilo*, 6 serpnia, 174, 6. [in Ukrainian].
3. Il'nyts'kyj, M. (1998). Krytyky i kryteriyi: Literaturno-krytychna dumka v Zaxidnij Ukraini 20–30-x rr. XX st. [Critics and Criteria: Literary-critical thought in Western Ukraine in the 20–30's. XX centuries.]. Lviv: Vy'd-vo nauk.-texn. literatury. 148 p. [in Ukrainian].
4. Koval'chuk, V. (1939). Diyal'nist' ukrayins'kyh teatriv u Galychyni, na Volyni j na Zakarpatti [The activities of Ukrainian theaters in Galicia, Volyn and Transcarpathia]. *S'ogochasne j mynule. Visnyk ukrayinoznavstva*. NTSh u L'vovi, ed. Lviv, Zoshyt II, 101. [in Ukrainian].
5. Komarycya, M. (2004). Paradoksy “evropeyzaciyi” Myhajla Rudnyts'kogo [The paradoxes of “Europeanization” of Mykhaylo Rudnitsky]. In: *Ukrayina: kul'turna spadshhyna, nacional'na svidomist', derzhavnist'*, ed.: NAN Ukrayiny, In-t ukrayinoznavstva im. I. Kryp'yakevycha ; vidp. red. Ya.Isayevy'ch ; uporyad. V. Goryn'. Lviv, vyp.12 : Yuvilejny'j zbirny'k na poshanu chlena-korespondenta NAN Ukrainy Mykoly Il'nyts'kogo, 476–485. [in Ukrainian].

6. Komaryuca, M. (2007). *Ukrayins`ka "katolyts`ka krytyka": fenomen 20–30-x rr. XX st.* [Ukrainian "Catholic criticism": the phenomenon of the 20-30th. XX century.]. Ed.: NAN Ukrainy, LNB im. V. Stefanyka, Viddilennya "Naukovo-doslidnyj centr periodyky". Lviv, 328 p. [in Ukrainian].
7. L. [Grygir Luzhnyts`kyj] (1931). "My`na Mazajlo", komediya na 4 diyi M. Kulisha ["Myna Mazaylo", comedy in 4 acts by M. Kulish]. *Novyj chas*, 131 (25 lystopada), p. 6. [in Ukrainian].
8. L. [Gry`gir Luzhnyts`kyj] (1931). "Ne bankrotuyemo!", reviya v 14 tochkak A. Kurdy`dy`ka ["Do not bankrupt!", Revue in 14 points by A. Kurdydyk]. *Novyj chas*, 125 (11 ly`stopada), 7. [in Ukrainian].
9. L. [Grygir Luzhnyts`kyj] (1935). "Otaman pisnya", pyesa na 3 diyi (5 vidslon) M. Chyrs`kogo ["Otaman pisnya", a play on 3 acts (5 backs) by M. Chyrsky]. *Novyj chas*, 226 (11 zhovtnya), 7. [in Ukrainian].
10. Lysyak, P. (1936). Nove slovo v ukrayins`komu teatral`nomu mystecztvі. Z pryvodu vystav teatru "Zagrava" [A new word in Ukrainian theatrical art. Regarding the plays of the "Zagrava" Theater]. *Novyj chas*, 28 (6 lyutnya [lyutogo]), 6. [in Ukrainian].
11. MYRON (1932). Vystavy "Ukrayins`kogo Narodnogo Teatru imeni Tobilevycha" v Peremysli [Performances of the "Ukrainian Tobylevych National Theater" in Przemysl]. *Ukrayins`kyj golos*, 8 (6 bereznya), 3–5. [in Ukrainian].
12. m. r. [Mykhajlo Rudnyts`kyj] (1931). Teatr imeni Tobilevy`cha (Kooperatyva Ukrayins`kyj Teatr u L`vovi): "Myna Mazajlo", komediya na 4 diyi M. Kulisha [The Theater of Lviv Co-operative "Ukrainian Theater": "Myna Mazaylo", comedy in 4 acts by M. Kulish]. *Dilo*, 265 (25 lystopada), p. 5. [in Ukrainian].
13. Nygryts`kyj, L. [Grygir Luzhnyts`kyj] (1942). Kamynny`j gospodar na sceni (Naperedodni premyery u L`vivs`komu opernomu teatri) ["Stone host" on stage (on the eve of the premiere in the Lviv Opera House)]. *Nashi dni*, 12, 10. [in Ukrainian].
14. Nygrycz`kyj, L. [Gry`gir Luzhnyts`kyj] (1939). Klopoty` z recenzyntamy` [Problems with reviewers]. *Literaturno-naukovy`j dodatok "Novogo chasu"*, 30 (24 lypnya), p. 2. [in Ukrainian].
15. N. (1935). U rezhysera M. Benczalya [Visiting director M. Benzal]. *Novyj chas*, 230 (16 zhovtnya), 6. [in Ukrainian].
16. Khorob, S. I. (2002). Dramaturgiya Galychyny periodu mizhvoyennya: samodostatnist` ukrayins`kogo i pol`s`kogo modernizmu [Galician drama of the interwar period: self-sufficiency of Ukrainian and Polish modernism]. *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, XIII–XIV, 76–89. [in Ukrainian].
17. Charnets`kyj, S. (1935). Chy mozha shche shhos zrobyty z Grycy? [Is there anything else you can do with Hryc?]. *Nazustrich*, # 1 (1 sichnya), p. 4. [in Ukrainian].
18. (em) [Emil Mayer] (1930). Mina Mazajlo [My`na Mazajlo]. *Ziemia Stanisławowska*, 126 (11.V), 4. [in Polish].
19. Krytycy teatralni XX wieku [Theatrical critics of the twentieth century.] (1990). Wrocław [in Polish].
20. Jarowiecki, J. (1993). Prasa we Lwowie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Wprowadzenie do tematu [Lviv press of the interwar period. Introduction to the topic.]. In: Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku, ed.: pod redakcją Jerzego Jarowieckiego, Kraków: Wydanie Naukowe WSP, 247–274. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018

Прийнята до друку 10.10.2018

**BETWEEN THE LITERARY STUDIES AND THE THEATRICAL CRITIC:
THEATRICAL DISCOURSE IN UKRAINIAN PRESS IN L'VIV IN 1930 s.****Sofiya ROSA-LAVRENTII**

Department of Theatre science and actor mastery,
Ivan Franko National University of L'viv,
18, Valova Str., L'viv, Ukraine, 79000
tel.: (+38095)5823621; e-mail: i_asoris@yahoo.com

The tendencies and peculiarities of development of Ukrainian theatrical criticism in the L'viv press (1930s) are shown. The emphasis is on theatrical review. Since such material in the press is voluminous - the article focuses on the reviews of the play "Myna Mazaylo" by M. Kulish in the Ivan Tobilevich Ukrainian theater, directed by V. Blavatskyi (1931–1932) (subject of the study). These reviews illustrate the various priorities, methods and styles of writing a theatrical review that emerged in the Ukrainian theatrical critique of the 1930s. On the example of the mentioned reviews we see a close connection between theatrical criticism and literary methods, as well as attempts to use other methods of theatrical analysis: fixation descriptive method, the emphasis on aesthetically solved performances. The article deals with the contemporary Polish theatrical criticism of L'viv, as the influence of Ukrainians took place, because both were in a single cultural and geographic space. The method of systematization of Ukrainian theatrical reviews in L'viv press of the mentioned period by the method of their writing is proposed.

The Ukrainian theatrical reviews in L'viv press can be grouped according to the main object of their research. A separate group of articles are those in which the subject of the study is a literary work, often literary criticism of the work is inspired by a theatrical performance but often does not reflect the means of expressiveness, the aesthetics of the performance itself. This can be called the literary method in theatrical review, which is characteristic of M. Rudnytsky, I. Nymchuk, partly G. Luzhnytsky and B. Nizhankivsky, as well as O. Bodnavrovich.

Another approach, in which the object of analysis is basically the literary basis of the performance, but the emphasis of analysis is placed on the elements of stage drama: composition drama, language, forms of presentation, etc. These are some elements of theatrical analysis of drama. This method was guided by G. Luzhnytsky, S. Charnetsky, and J. Tchaikovsky.

A separate list of articles has the performance as a separate work of art as the subject of the study. Often, authors use this method of fixing individual mise-scenes, visualizing the description of the space of the scene and analysis of the performance in the context of artistic processes. Here we can include articles by Miron, separate writings by G. Luzhnytsky, S. Charnetsky, O. Kulchytsky, P. Lisyak, and J. Tchaikovsky.

And a separate item could combine articles, the subject of study of which is a separate part of the theater. It could be an analysis of a particular theatrical collective, his work, the creative face of the tour of a separate theater. In this method, P. Lysiak, S. Charnetsky wrote, later G. Luzhnytsky wrote in the genre of creative portraits of actors and directors.

After the material has been structured we saw some ways of developing the Ukrainian theatrical critique of the 1930s, parallel with world trends in theater studies. The development of this study will be an analysis of theatrical reviews of the next 40th of the twentieth century to the final Russian occupation of the West Ukrainian lands in 1944.

Keywords: theatrical criticism, "Feuilleton", intellectual, objective theatrical criticism, Lviv Ukrainian Press, Literary studies, Theatrical studies, theatrical reviews.

УДК 7.071.1(477.83-25):[378.4:7](436-25):[7.049:792(477.83-25)“18”]
orcid.org/0000-0001-6461-4819; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10434>

ТЕАТР ЯНА КАМІНСЬКОГО І ТВОРЧИСТЬ СТУДЕНТІВ ВІДЕНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У ЛЬВОВІ

Лариса КУПЧИНСЬКА

*Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника,
вул. В. Стефаника, 2, Львів, Україна, 79000,
тел. (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com*

Проаналізовано живописні полотна і графічні листи Марцелія Машковського, Яна Машковського, Алойзи Райхана, Франца Тепи і Яна Тисевича, тематично пов'язані з театром Яна Камінського, висвітлені місце і роль одного з культурних осередків Львова у розвитку мистецтва українських земель першої половини ХІХ століття. При дослідженні творів, враховано освіту художників. Кожен із них розглянуто у контексті знань, отриманих авторами під час перебування у Відні. Розкрито збагачення тематики творчості митців, яка стала можливою завдяки переосмисленню досвіду періоду навчання на основі вимог тогочасного суспільства краю. Наведено маловідомі факти з історії мистецтва. У науковий обіг впроваджено нові твори, окремі з них репродукуються. На основі опрацьованого матеріалу доведено, що творчість художників Львова, вихованців Віденської академії образотворчого мистецтва, яка постала завдяки співпраці з театром Я. Камінського, виступає кращим прикладом формування українського мистецтва нового періоду.

Ключові слова: художники, Віденська академія образотворчого мистецтва, театр Яна Камінського, мистецькі твори, сценічні образи, театральні костюми, портрети.

Ян (Ян-Непомук) Камінський (1777–1855) походив із Куткора (нині Буський р-н Львів. обл.), з родини незаможного шляхтича, який був управителем маєтку Лончинських. Закінчивши парафіяльну школу в рідному містечку, а згодом чотирикласну школу у Львові, у 1788 році він вступив до львівської гімназії, де розпочав театральну кар'єру як перекладач і автор переробок. Основний вишкіл Я. Камінський отримав у Войцеха Богуславського. Після від'їзду наставника у 1799 році зі Львова, він організував аматорську трупу, з якою наприкінці 1802 року вирушив до Кам'янця на Поділлі і провадив там антрепризу до осені 1805 року, із гастрольями відвідав міста чи не усієї Правобережної України: Житомир, Дубно, Київ, Кременець [2, с. 196]. При підтримці Армана Еммануеля дю Плессі, герцога де Ришельє, з 1807 року Я. Камінський з театральною трупкою працював в Одесі, та вже в 1809 році повернувся до Львова, де залишався до кінця своїх днів. До 1842 року він був директором, режисером, актором, а також автором і перекладачем п'єс польської трупи театру у Львові, яка виступала позмінно з німецькою у колишньому Францисканському костелі. Театр під керівництвом Я. Камінського відіграв велику роль у культурному просторі Львова. Тим не менше багато питань у його діяльності нині залишаються все ж не розкритими у науковій літературі.

У тому числі це стосується його місця у творчості вихованців Віденської академії образотворчого мистецтва.

Тісний зв'язок із театром Я. Камінського мав Ян (Ян-Ігнаци) Машковський (1794–1865). Проявляючи з ранніх років зацікавлення до рисунку, 19 січня 1818 року художник вступив до Віденської академії образотворчого мистецтва, де відвідував заняття упродовж трьох років [11, с. 181; 12, с. 19; 13, с. 12]. З метою поглиблення освіти 1820 року виїхав до Риму, але весною 1825 року прибув до Львова. З 1826 року працював на Поділлі й Волині. Через шість років повернувся до Львова, де у 1834–1843 роках викладав рисунок і живопис у Становій академії при Львівському університеті. Після її закриття давав приватні лекції у своїй майстерні.

Мистецька спадщина Я. Машковського засвідчує його зацікавлення переробкою Я. Камінським твору В. Богуславського, відомою під назвою “Zabobon, czyli Krakowiacu i Górale”. Імовірно, що у цьому велику роль відіграла нова її кінцівка – “Патріотична сцена” [28, с. 53–57], яка викликала широкий резонанс у суспільстві загалом. На підставі творів художника у 1852–1853 роках майстерня Мартина Яблонського випустила серію літографій із зображенням популярних персонажів лібрето. Сьогодні нам вдалося виявити вісім естампів: “Barltomiej Młynarz”, “Barltomiejowa Młynarka”, “Stach i Basia”, “Jonek”, “Bryndus Góral”, “Miechodmuch, Organista”, “Ekonom”, “Student”. Вони не мають спільної обкладинки і виступають самодостатніми одиницями, їх об'єднує лише напис над зображенням: “Krakowiacu i Górale”. Важливо зазначити, що частина з них поширювалася у чорно-білому варіанті, але є також розмальовані аквареллю екземпляри, які, як відомо, були дорожчими.

Усі твори мають єдине образно-художнє рішення. Це однофігурні композиції, за винятком літографії “Stach i Basia”. На окремому листі оптимальному з огляду на завдання розміру той чи інший персонаж поданий на повний зріст, переважно у тричвертному повороті, правим або лівим боком, що відразу створює умовний простір твору. Художник максимально повно акумулював на кожному із них увагу глядача. Він розташував їх на поземі, позначеному лише умовно: кілька штрихів, які імітують найчастіше траву. Усі постаті подані в русі, що має власну неподібну до інших мотивацію. Це однаковою мірою стосується як емоційно-психологічного виразу обличчя, так і окремих предметів у руках зображуваного, або ж поряд із ним. Вони постають переконливим аргументом на користь того, що в основі цих акварелей лежать натурні замальовки. Тенденційно вони ще зберігають документальність образів, найперше їхнього вбрання. І в той же час виступають яскравим свідченням відходу від усталених форм вирішення актуальних у минулому завдань побутового жанру: реєстраційних, інформативно-описових та популяризаційних. Переїнявши досвід своїх попередників, митець прагнув якнайповніше розкрити персонаж у всій повноті його буття.

Співпраця відомих творчих особистостей Львова першої половини ХІХ століття – Я. Камінського і Я. Машковського, отримала продовження у наступні роки. На це вказують акварелі, датовані 1856–1859 роками, які входять до альбому. Про них у літературі є лише невелика згадка кінця 1859 року. На сторінках львівського часопису “Dziennik literacki” зазначено: “Дуже гарним надбанням є збірка акварелей у кількості тридцяти одиниць пензля п. Яна Машковського, яку Заклад [імені Оссолінських] закупив у поточному році у ветерана львівських митців. Ці акварелі відображають польський одяг різних верств минулого століття”

[21, с. 1058]. Купівлю творів відомого художника підтверджують архівні документи [5, с. 287, 287 зв.; 6, с. 181]. Сьогодні усі вони є невід'ємною частиною фондів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника (далі – ЛННБ України ім. В. Стефаника).

За образно-художнім рішенням акварелі мають багато спільного зі серією літографій “Kraowiacu i Górale”. Важливо зазначити, що окремі з них виступають підставою для естампів, хоч і мають незначні відмінності, які стосуються як самого зображення, так і назви. Наприклад, літографія відома як “Barltomiej Młunarz”, постала на основі акварелі “Сільський староста з околиць Кракова / Wóyt wieyski z okolic Krakowa”, назва якої взята з напису під зображенням. Саме так вона вписана у давні інвентарі [4, с. 437] та наукову картотеку ЛННБ України ім. В. Стефаника. У цьому відношенні на окрему увагу заслуговує невідповідність датування: перший твір постав у 1853 році, тоді, коли акварель містить авторський напис “J. Maszkowski. 1856”. Усе свідчить про те, що альбом акварелей міг бути виконаний раніше.

Із багатьох акварелей, які входять до альбому Я. Машковського, вирізняється “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” (1856). Зважаючи на назву, яку дав сам автор, історично достовірним тут лише вбрання. Головний персонаж одягнений у жупан – український, білоруський, а також польський національний верхній приталений чоловічий одяг. На західноукраїнських теренах відомий з кінця XVI століття, а в наступні століття став невід'ємною частиною святкового костюма заможної верстви населення. Шили жупани з дорогих тканин – штофу, парчі або тонкого фабричного сукна, дуже різних кольорів. У цьому випадку він червоний. Малюючи вбрання історичної постаті, художник звернувся до більш поширеного із двох відомих сьогодні типів жупанів – однобортного, з вузьким коміром-стійкою, який тут іншого кольору – білого, треба думати, обшитий іншою тканиною, що часто тоді практикувалося. Жупан довгий, такий, яким його носили ще до XVIII століття. Із призьбіраною спинкою, поли ледве сходяться і, вірогідно, застібнуті до талії на гудзики, або ж петлі. Рукави вузькі, довгі, з манжетами, притому також білого кольору. Єдиною його прикрасою є розміщена біля коміра дорога запонка, золота з червоним каменем, можливо рубіном. Поверх жупану – військові обладунки. Головну їхню частину становить карацена – панцир із металевих лусочок, які пришивали до куртки зі шкіри або іншого грубого матеріалу. Шію людини оберігає від травм бувігер. Серед накладних елементів обладунків виділяються нагрудник синього кольору зі зображенням золотого хреста, нарамники і наруччя, які виконані з металевих пластин. Ноги, а точніше стегна спереду прикриті полегшеним фартухом у вигляді металевих плит. Обладунки по краях оздоблені жовтим металом. На голові ковпак із хутряними вилогами, розтятий спереду і прикрашений пучком пір'я чаплі. На ногах високі жовті чоботи. У правій руці зображуваного – булава, ліва оперта на ефес шаблі.

Великою імовірністю є те, що поява акварелі “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” пов'язана із працею Я. Машковського над картиною “Хржановська у Теревовлі”, яка в науковій літературі відома також як “Софія Хржановська серед захисників фортеці в Теревовлі” [8, с. 311]. Її художник намалював, перебуваючи ще у Римі. Вперше вона експонувалася на виставці творів митця в 1825 р. у Львові у його приватній майстерні по вул. Пекарській. Із того часу походять невеликі згадки про неї у періодичних виданнях. Про неї написав автор статті, відомий під

криптонімом “pp.” [29], зазначив, що при створенні полотна художника використав усі знання, набуті у відомих мистецьких центрах Європи. Наголосив, що вже в Римі її високо оцінили член Римської академії Святого Луки, а з 1817 року президент Гаспере Ланді (G. Landi), член Римської академії Святого Луки і директор мозаїчної майстерні при соборі св. Петра в Римі Вінченцо Камуччіні (V. Camuccini), а також данський художник і скульптор Бертель Торвальдсен (B. Thorvaldsen), президент Римської академії Святого Луки з 1825 року. Говорячи про досконалість рисунку, продуманість композиції і світлотіні, він схилився до думки, що це наслідок його перебування у Відні, а точніше, навчання у Віденській академії образотворчого мистецтва. У своїх твердженнях дописувач часопису керувався практикою багатьох інших художників, які, маючи змогу працювати у столиці держави, повсякчас копіювали іконографічні матеріали, дотичні до історії свого народу. Важливим для них аргументом було й те, що автор сам ревно шукав і перемальовував ті чи інші пам'ятки, фіксував одяг минулих часів і з цією метою відвідував відомі збірки, вивчав усі доступні йому матеріали. У числі інших він міг бачити військові обладунки польського короля Стефана Баторія і князя Миколая-Кшиштофа Радзивілла (Сирітка). Ці речі в 1806 році перевезли до Відня із замку Амбрас, що в Інсбруку, і розмістили у цісарському палаці в Бельведері. Вони були найкращими в Амбраській колекції, у той час, коли Бельведер – найчастіше відвідуваним студентами Академії з метою вивчення різного характеру артефактів.

Сьогодні подальша доля однієї з відомих картин Я. Машковського після 1825 р. невідома. Проте до подій, які мали місце у Тереховлі в 1675 році, художник звертався ще у наступні роки. Близько 1848 року він виконав олійний ескіз “Оборона Тереховлі”, що зберігається у фондах Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького (далі – ЛНГМ ім. Б. Возницького). Композиція визначена інтер'єром замкненого приміщення. У її центрі розташована постать Анни-Дороти (Софії) Хржановської у світлому вбранні. З різних сторін до неї звернені погляди людей переважно високих станів, серед яких образу Я.-С. Хржановського у згаданому вбранні немає.

Вивчення матеріалів, дотичних до життя і діяльності Я. Машковського, дозволяє припускати, що поява акварелі “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” у творчості художника на основі максимально повного використання зібраного упродовж багатьох років матеріалу великою мірою могла визначити драма на один акт “Obleżenie Trembowli”, автором якої є Антоній Радовський. Її прем'єра відбулася 25 жовтня 1819 року у львівському театрі під керівництвом Я. Камінського. У відгуку на виставу зазначено, що актори виконали свої ролі бездоганно. Серед недоліків виділено відсутність історичних костюмів у головних діючих осіб, як і А.-Д. Хржановської у сцені бою [22, с. 506, 507], що на той час вже вважалося недопустимою помилкою. Підтримуючи суспільну думку, митець подав історично достовірний образ минулих часів.

В альбомі акварелей Я. Машковського окреме місце займає твір “Одяг [Івана] Гонти” (1859). Звертаючись до образу провідника гайдамацького руху, художник намалював його молодим чоловіком красивої зовнішності, з довгими вусами, з оселедцем на голові, заплетеним у косу і закрученим навколо лівого вуха. До цього його підштовхнули спогади очевидців, насамперед Є. Кітовича, Я. Ліппомана, П. Младановича, В. Кребс, Н. Ганновера та інших, а також історичні факти. Відомо, що І. Гонти входив до надвірних козаків, збройного формування, яке

у XVI–XVIII століттях було у багатьох магнатів. Набиралися вони з українського населення. Кожного утримували кілька господарів. Складовою аргументованою й апробованою системи суворого відбору був зовнішній вигляд хлопця. Це свідчить, що І. Гонта був кращим. На одній із щорічних демонстрацій вишколу уманських надвірних козаків, яка відбувалася у Кристинополі (нині – Червоноград, місто обласного значення Львівської обл.), його з-поміж 300 інших зауважив власник Умані й київський воєвода Ф. С. Потоцький. І це тоді, коли у нього вже було два полки по 700–1000 осіб. Молодий чоловік сподобався йому. У 1787 році І. Гонту призначили сотником надвірних козаків в Умані, який невдовзі перейняв у довічне володіння два багатих села на Черкащині – його рідні Росішки і сусідню Орадівку. Мав також отримати нобілітацію [3, с. 25, 26].

Основу акварелі становить обізнаність Я. Машковського з тим, що у Ф. С. Потоцького усі козаки були одягнені у жовті жупани, сині кунтуші й шаровари, чорні шапки з жовтим верхом, підперезані червоними поясами. Поверх жупану кріпилися різноманітні “шабатурки”, у яких зберігався порох, кулі, кремінь і т. п. Із боку містився ріг із запасом пороху. Кожен козак озброювався двома пістолями, які носив за поясом, а також рушницею, шаблею і списом [3, с. 24]. Сотник уманських козаків мав бути одягненим у жовтий жупан, обов’язково з атласу. Кунтуш і шаровари – сині, з французького сукна. Вагомою його відмінністю була оксамитова шапка. Він підперезувався червоним поясом. І якщо у простих козаків особисті речі були оббиті металом, то у сотника оправлені в срібло [30, № 39, с. 765]. Працюючи над образом І. Гонти, Я. Машковський не оминув іконографічні матеріали-зображення козаків, він, зокрема, опирався на твори з етнографічного альбому “Zbiog rozmaitych stroiow polskich. Costumes polonais 1817” Жана-П’єра Норбліна де ля Гурдена (J.-P. Norblin de la Gourdain), який вийшов у 1817 році у Парижі. У результаті Я. Машковський намалював І. Гонту в сорочці жовтого кольору з вузьким коміром-стійкою, вона заправлена у шаровари синього кольору, затягнуті очкурором на талії. Холоші також стягнуті. Штани підперезані пасом, широким шовковим поясом, перетканий золотими нитками. Поверх одягнений кунтуш – верхній розстібнутий одяг військового та шляхетного станів, відомий в українських землях вже з XVII століття. Він синього кольору на жовтій підкладці. В акварелі зафіксована характерна його особливість, яку становлять фальшиві рукави (“вильоти”) з поздовжніми прорізами (“роздьори”). Подано своєрідний спосіб їх носіння. Руки козака просунуті через прорізи, а фальшиві рукави кунтуша перекинуті через плечі і зав’язані на спині, де спадають до долу.

Поява образу І. Гонти у творчості Я. Машковського тісно пов’язана з розвитком “української школи” в польському романтизмі в цілому. Його основу творять описи Коліївщини, які переповнювали численну мемуарну літературу упродовж перших десятиліть XIX століття, а в 1820–1840-х роках все частіше появлялися у польській літературі. Для художника, правдоподібно, велике значення мала драма на три акти “Helena, czyli hajdamacy na Ukrainie”, переробка Я. Камінським [9] драми прославленого у Відні літератора Теодора Кьорнера “Hedwig” (1812). Її прем’єра відбулася 20 грудня 1819 року [20, с. 16] на сцені львівського театру. Це – перший у літературі й на сцені твір, присвячений повстанню 1768–1769 рр. [1, 152]. Драма порівняно з іншими утримувалася в репертуарі театру найдовше, включно до 1825 року, була найкращою [10, с. 4], про що свідчать позитивні відгуки [24; с. 31].

Вивчення акварелі “Одяг [Івана] Гонти” вимагає порівняти її з відомою

гравюрою, на якій зображений Я. Камінський у ролі І. Гонти¹. Вона була виконана австрійськими майстрами у Відні і додавалася до львівського періодичного видання “Pszczola Polska” [23, с. 58]. Твори абсолютно різні. Не маючи інформації про вбрання головного героя вистави на сцені львівського театру, можемо сказати, що акварель митця Львова приваблює своєю достовірністю, натомість віденський зразок не має нічого спільного з історичним образом.

Праця Я. Машковського над історичною темою XVII століття виступає кращим в образотворчому мистецтві виявом тенденцій розвитку культури краю, визначених інтелектуальними дискусіями навколо питань історії, її трактуванні між представниками класицизму і романтизму. Старше покоління подавало минуле в сучасному строї, а молоде – сучасність в історичному вбранні, що спричинилося до актуалізації історичної паралелі [26, с. 48]. Художник, підтримуючи нові тенденції, ставив перед собою завдання створити цілу систему ідейних, філософських і мистецьких цінностей. Він цього досягнув в акварелях “Одяг [Яна-Самуеля] Хржановського” і “Одяг [Івана] Гонти”. Вони виступають свого роду заклик до діяльності або ж порадою щодо актуальних проблем сучасності [25, с. 5].

У той час, коли Я. Машковський акцентував увагу на виставах, передусім на костюмах, інші митці приділяли увагу увіковіченню акторів театральної трупи у портретах. Вивчення більшості з них підтверджує наслідування живописцями і графіками традицій віденської школи першої половини XIX століття. У них простежується “відгомін столичного мистецького явища” [8, с. 273], а саме бідермаєра, напряду, що набув поширення у 1815–1848 роках головним чином в Австрії та Німеччині. Його назва означає простодушність побутового малярства. Працюючи над портретами, художники надавали перевагу погрудним і поясным зображенням персонажів у тричетвертному повороті. Більшість із них змальована в домашній обстановці. Митці відтворювали видимий світ залежно від хисту і вміння. Вони намагалися максимально точно намалювати модель, усі деталі композиції, їхню красу і неповторність. Незважаючи на певну обмеженість, як вираз міщанства, бідермаєр дав поштовх до уважного вивчення художниками навколишнього світу, зобов’язав їх до точного відтворення дійсності в матеріальній реальності, що знайшло своє відображення у малярстві ще другої половини XIX століття. Захоплення австрійських художників, професорів Віденської академії образотворчого мистецтва матеріальністю навколишнього середовища дало поштовх митцям Львова до створення об’єктивного образу доби. У своїх творах вони поглибили оцінку насамперед особистих якостей портретованих. Звернувшись до чільних представників культури, лиш акцентували їхнє місце і роль в історії краю.

Список артистів театру, які опинилися у центрі уваги художників, розпочинає Я. Камінський. Маючи у суспільстві добру славу, він гуртував навколо себе провідних діячів західноукраїнських земель. Проживаючи на вулиці Мала Краківська (нині Я. Жижки), йому вдалося створити у своєму помешканні свого роду літературно-мистецький салон, гостями якого були львівські письменники, журналісти, науковці, а також митці. Імовірно, що саме там постали деякі портрети, які виконували художники-представники Віденської мистецької школи.

Більшість зображень Я. Камінського відомі нині в естампах. До перших

¹ Документи, які би засвідчили гру Я. Камінського в ролі І. Гонти, не збереглися. З огляду на те, що він переробив драму, а його дружина – Аполонія Камінська, грала на бенефіс, дає підстави стверджувати, що це його роль [23, с. 60].

належить літографія, яку в 1853 році надрукувала майстерня М. Яблонського у Львові. Портрет виконав із натури син Я. Машковського Марцелій (1837–1862). Говорячи про нього, слід зазначити, що молодий художник, який народився у Львові, на той час мав за плечима лише освіту, яку дав йому батько. Вона стала міцним ґрунтом для навчання у Віденській академії образотворчого мистецтва у 1855 і 1856 рр. [18, № 75; 19, № 56, с. 13]. Це дає підстави стверджувати, що у виборі композиції він орієнтувався, правдоподібно, на твори свого наставника, або ж на ті, на які він його націлював. У результаті молодий художник намалював Я. Камінського у тричетвертному повороті. Він сидить у глибокому м'якому кріслі поглинутий роздумами. У рисунку помітні невеликі вади у пропорціях, які автор виправив у наступному з відомих літографічних творів. Ним став “Портрет Адама Раймерса” (1853–1854), який появився в майстерні Петра Піллера і сина у Львові. Він вирізняється вдалою побудовою композиції. Намагаючись привернути увагу глядача до обличчя портретованого, автор подав його анфас, а торс – у профіль. Чоловік одягнений у темний камзол простого крою. Акцентом у композиції виступає аркуш паперу в лівій руці, повернений до глядача, який може відразу прочитати “Scena V”. Усе свідчить про те, що актор відволікся лише на хвилину, уся його постава, вираз обличчя виражають зосередженість на сценарії.

У зв'язку зі смертю Я. Камінського виконання його портрета доручили Францу Тепі (1829–1889), добре відомому у Львові своїми працями художнику. Початкову мистецьку освіту він здобув у Я. Машковського, поглибив її у приватній школі Фердинанда Вальдмюллера, одного з професорів Віденської академії образотворчого мистецтва, потім закінчив Мюнхенську академію образотворчого мистецтва і стажувався у Парижі. Працюючи над портретом, митець використовував фотографію майстерні Ігнація Голембйовського. Такий підхід до його виконання частково обмежував автора у творчому підході до вирішення образу. Тим не менше створена ним у 1855 році на камені літографія у майстерні Й. Рауга у Відні дає змогу говорити про високу майстерність виконавця. Митець подав портретованого у сидячому положенні, права його рука оперта, у той час, коли ліва опущена до низу. Акцентуючи увагу на обличчі, він скрупульозно промалював його, натомість руки позначив лише широкими штрихами. Не менш важливим мистецьким прийомом у цьому відношенні став контраст між білими сорочкою і камізелькою та чорним бантом. Довершеність портрета в цілому, який належить Ф. Тепі, увиразнює його порівняння з літографіями 1855 року, які виконав Едвард Блотницький (1830–1880), брат живописця Юліуша і скульптора Тадея. Він не мав жодної спеціальної освіти. Тим не менше це не стало йому на заваді випробувати свої сили у графіці, долучитися до підготовки видання “Materiały do monografii i historii rodzin Kamińskich i Kamińskich” (Львів, 1854–1856). У розпорядженні художника була названа фотографія. В естампі, який підписаний лише “Edward B.”, вибрано дзеркальне розташування портретованого порівняно з твором Ф. Тепі. Працюючи над ним, автор промалював усі деталі. Тим не менше це не дало бажаного результату. В іншому портреті Я. Камінського, який побачив світ у літографічній майстерні Ставропігійського інституту, автор частково змінив поворот постаті, вніс певні корективи у зображення самого портретованого, розширив по-горизонталі простір. Проте він сприймається надзвичайно важким, образ втратив свої прикметні риси.

Звернення замовників портрета Я. Камінського до Ф. Тепи було визначено попередніми літографіями із зображенням окремих акторів трупи, які художник, перебуваючи у школі Ф. Вальдмюллера, виконав у майстерні Петра Піллера на замовлення львівської академічної молоді та шанувальників мистецтва. Серед них Антон Бенза і Віталіс Смоховський (обидва – 1845 р.). Кожен з естампів має свої добре продумані нюанси композиції, які лише підкреслюють індивідуальні риси акторів. У першому випадку це накидка на плечах А. Бензи і чорний бант, який розвіває вітер. Разом із тричетвертним поворотом постаті вони вносять певне емоційне напруження, якому протиставляється детально промальоване спокійне обличчя. Портрет В. Смоховського вирізняється статичністю. Актор сидить у кріслі повернутий на три чверті від глядача. Він опертий на поручню крісла і стіл, що поряд. Зосереджений погляд відведений у бік. Складність пошуку композиції розкриває підставовий рисунок портрета В. Смоховського (1845), виконаний олівцем. Художник, працюючи над ним, вдавня, навіть, до імітації техніки. Проте його порівняння з літографією допомагає простежити відмінне розташування рук. У літографії воно вільніше. У цей же час в естампі наявне детальніше опрацювання елементів інтер'єру, а саме крісла.

Окреме місце в портретному жанрі західноукраїнських земель посів Кароль Ліпінський, у 1810–1814 роках концертмейстер, а згодом капельмейстер театру, який невдовзі здобув європейську славу скрипаля. Кращим твором, який увіковічнив його образ, виконав Алойзи Райхан (1807–1860), нащадок родини художників із Саксонії, уродженець Львова, студент Віденської академії образотворчого мистецтва у 1823–1828 роках [11, с. 212; 14, с. 26; 15, с. 21], який, не зупиняючись на досягнутому, поглиблював свої знання в Італії та Франції. Сьогодні відомим є виконаний художником олійний портрет скрипаля, який привернув увагу суспільства з часу появи. Вперше він експонувався на виставці 1847 року у Львові. Починаючи з 1856 року, його найчастіше виставляло на показ широкій громадськості Товариство прихильників образотворчого мистецтва (TPSP) у Львові та Кракові. Портрет відразу назвали кращим у творчості митця. Це стосується найперше відгуків, які друкувалися на сторінках тогочасних періодичних видань. Серед них стаття “Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847”, яку написав Щасний Моравський, випускник Віденської академії образотворчого мистецтва. У ній він висловив власне бачення завдань жанру. До головніших із них належить показати живу людину. У творі вона повинна постати відображенням часу, його темпераменту і характеру, має містити індивідуальні риси [27, с. 215]. У тій же статті автор наголосив, що кращою рисою творів А. Райхана є натуральність і краса рисунку, анатомічна цілісність і зв'язок окремих частин образу. З усіх виконаних митцем чоловічих портретів він виділив портрет К. Ліпінського. Пишучи про нього, зазначив, що автор дуже добре передав нащадкам його характер [27, с. 218]. Думка, висловлена у середині XIX століття, набула нового звучання у працях українських мистецтвознавців XX століття: “Кращим його [художника] твором є портрет скрипаля-віртуоза Кароля Липинського. [...] У цьому портреті Рейхан був гранично чесним і об'єктивним, без будь-якої ідеалізації, однак з бажанням масштабно піднести образ могутнього духу, мужньої стійкості та безмірно відданої своєму покликанню” [8, с. 305, 306, іл.]. Поява портрета К. Ліпінського у творчості А. Райхана обумовлена великою мірою давніми родинними зв'язками між сім'ями, які зміцніли після одруження художника з донькою композитора і скрипаля

Людвігою. У цьому контексті варто згадати портрет олівцем К. Ліпінського 1836 року, який з огляду на об'єктивні причини залишився поза увагою дослідників. Він частково відрізняється від згаданого: це погрудне зображення анфас. Поряд із ним є декілька написів. Серед них на окрему увагу заслуговує авторський: "L. Rejchan px 1836". Він, імовірно, вказує на те, що цей твір виконала дружина митця, можливо, під його керівництвом. Аналогічна ситуація є з портретною студією Яна Новаковського, яка також виконана олівцем. Сьогодні рисунок зберігається у Національному закладі ім. Оссолінських у Вроцлаві. Його дослідники, не давши однозначної відповіді щодо напису під зображенням: "L. Rejchan", у своїх працях подають його не інакше як твір А. Райхана [32, с. 247]. Це погрудний портрет у тричетвертному повороті з детально промальованим обличчям [32, іл. 139]. Завдяки Каетану-Вавжинцю Келісінському (1808–1849) він набув широкої популярності. На його підставі художник-аматор виконав гравюру на металі, подав актора у дзеркальному відображенні і ґрунтовно опрацював усю площину композиції. У фондах ЛННБ України ім. В. Стефаніка зберігається декілька різночасових її відбитків. Написи під зображенням вказують, що перші з них постали в 1836 році, найпізніші походять із 1838 року. З появою гравюри утвердилася думка, що оригінал належить А. Райхану, оскільки в межах твору прочитується напис: "Rejchan del. | 1836 Leo". Її ніхто не піддавав сумніву, оскільки К.-В. Келісінський у 1834–1838 роках працював у Юзефа Гвальберта Павліковського, упорядковував його митецьку збірку, у якій початково знаходився рисунок, доповнював її і прославився кращим її знавцем.

З іменем А. Райхана деколи пов'язують портрет К. Ліпінського, виконаний аквареллю. Він зберігається у фондах ЛНГМ ім. Б. Возницького. Молодий скрипаль сидить у кріслі біля столика, поклавши праву руку на розкриту книжку. Виявлений під час реставрації напис: "J. Tysiewicz 1838" і далі іншим почерком: "Коріја z Rejchana", спричинився до утвердження думки, що це твір не менш знаного студента Віденської академії образотворчого мистецтва Яна Тисевича (1815–1881, або 1898) [8, с. 306], який народився у Львові, у 1839–1842 роках навчався у Віденській академії образотворчого мистецтва [16, с. 27; 17, с. 39], працював у Парижі і Римі. Порівняння олійного й акварельного творів дає підставу стверджувати, що це два різні зображення. У них спільним виявився лише загальний принцип композиції: тричетвертне зображення постаті чоловіка, що сидить. Абсолютно різною є кольорова гама, тло і найменші деталі інтер'єру [7].

Аналіз творчості художників-вихованців Віденської академії образотворчого мистецтва, життя і діяльність яких зосереджувалися у Львові, засвідчує їхній тісний зв'язок із театром Я. Камінського. М. Машковський, Я. Машковський, А. Райхан, Ф. Тепа, Я. Тисевич та інші виконали олійні полотна, рисунки, акварелі й естампи, які кращим чином розкривають історію театру, відтворюють його кращих представників. Кожен з них своїм характером відповідає новому періоду в історії мистецтва українських земель.

Серед інших театр Я. Камінського спонукав художників під час виконання творів активно використовувати знання, які вони здобули у провідному навчальному закладі Європи. У результаті кожен із них характеризується продуманістю композиції, довершеністю рисунка, тонкою світло-тіньовою градацією, багатим колоритом. Працюючи над ними, деякі автори використовували пам'ятки матеріальної культури минулих століть, які зберігалися в музеях Відня. Інші у своїй творчості

орієнтувалися на тогочасні здобутки австрійської школи, подекуди використовували вдалі зразки, або ж популярні композиції.

Концентруючи увагу на діяльності трупи Я. Камінського, митці на базі ґрунтовної освіти, яку дала їм Віденська академія образотворчого мистецтва, і знань, отриманих в культурному середовищі столиці держави, помітно розширили тематику своєї творчості. Унікальними у спадщині митців сьогодні є сценічні образи вистав, які відбувалися на театральній сцені. Окреме місце посідають історичні костюми головних дійових осіб, які відображають розвиток нових тенденцій в культурі першої половини ХІХ століття. Велику групу формують портрети нового прошарку суспільства, а саме акторів трупи.

Тяжіючи до пізнання і максимально повного розкриття історії і культури краю, до відображення подій і чільних представників суспільства першої половини ХІХ століття з максимальною точністю, у співпраці з театром Я. Камінського художники сприяли демократизації мистецтва західноукраїнських земель в цілому. Сьогодні їхні твори виступають кращим свідченням зростання національної свідомості. Це визначило їхню роль у формуванні самобутнього мистецького осередку, у якому одночасно і дуже виразно простежується локальні і європейські традиції.

Список використаної літератури

1. Гарбузюк М. Дошевченківські “Гайдамаки...” на польській сцені у Львові (1819 р.): перший твір про Коліївщину в оцінці українських та польських учених. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2014. Вип. 15. С. 152–163.

2. Гарбузюк М. “(Zygmunt Trzeci) Ogińska! Czyli wojna tatarów z sarmatami” Яна-Непомуцена Камінського (1809): до генези “української теми” в польській драматургії та театрі ХІХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2013. Вип. 12. С. 193–207.

3. Зінчук С. Іван Гонта (Кайдани стереотипів): До 500-річчя козацької слави. Київ: Т-во “Знання” України, 1991. 32 с., іл.

4. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника; Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інвентар гравюр Музею ім. Любомирських: №№ 1–8269 [Рукопис]. 560 арк.

5. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 54 (Архів інституту “Оссолінеум” у Львові). Оп. І. Сп. 42. Матеріали, документи про бібліотечні надходження, переписка “Оссолінеум” з урядовими установами. 1859 [Рукопис]. 791 арк.

6. Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 54 (Архів інституту “Оссолінеум” у Львові). Оп. ІV. Сп. 8. Щоденник діяльності Кураторії “Оссолінеум” за 1854–1860 рр. [Рукопис]. 243 арк.

7. Малець С. Забутий портрет маестро Липінського. *Галицька Брама*. Львів, 1999. Чис. 9/10: П'ять років. С. 9, іл.

8. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ: Дніпро, 2001. 447 с., іл.

9. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. Ф. 309 (Наукове товариство імені Шевченка, м. Львів). Оп. 1. Сп. 1402. Камінський Я. Гелена. [Рукопис]. 42 арк.

10. Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 р. Львів: 3 друкарні Наукового Товариства імени Шевченка, 1910. 21 с.

11. Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv. Protokoll N 7 (Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. / vom Jahre 1797 bis 1850 (Chronologisches Namensregister 1797–1850) [Manuskript]. 426 S.

12. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 17 (PROTOCOL. der die k. k. Accademie der bildenden Künste frequentierenden Schüler 1813–1823 (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23) [Manuskript]. 63 S.

13. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 19 (Protocoll / der frequentierenden Schüller der Mahlerkunst von 1813 bis 1823 / von A bis Z (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23 (Eintritt ab 1804) [Manuskript]. 24 S.

14. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 28 (Schüler-Liste der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien vom 11 November 1839 bis 5 October 1847 / Nro 27½ / Graveure. Innen: Verzeichniß der an dem Montags Unterrichte in der Graveur-Schule theilnehmenden Kunstprofessionisten / (Datum). (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30 (Historien-Zeichnung) [Manuskript]. 36 S.

15. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 29 (Protocoll / von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833 / Historien-Malerei u. Zeichnung. (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30) [Manuskript]. 55 S.

16. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 38 (Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser. (Alphabetisches Namensregister 1834–1843) [Manuskript]. 34 S.

17. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 41 1/2 (P. / Protokoll / Ueber? innstehende Schüler der Architektur, der Blumenmalerei, der Elementarschule, der Graveurschule, der Kupferstecherschule, der Landschaftsmalerei, der Landschaftszeichnung, der Historienmalerei, der Manufactur-Zeichnung und der Schabkunstschule / vom Jahre 1839 bis 1846. (Alphabetisches Namensregister 1839–1846) [Manuskript]. 58 S.

18. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 72 (Matrikel der im Studienjahre 1854/55 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1854/55) [Manuskript].

19. Akademie der bildenden Künste Wien. Protokoll N 73 (Matrikel der im Studienjahre 1855/56 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1855/56) [Manuskript].

20. Błotnicki F. X. Rocznik teatru polskiego we Lwowie od 1go stycznia 1822 do 1go stycznia 1823 roku z wyszczególnieniem nowych dzieł dramatycznych, granych w latach 1818, 1819, 1820 i 1821. Lwów, [1823]. 104 s.

21. Czynność Zakładu Narodowego Ossolińskich w ostatnim roku. *Dziennik literacki*. Lwów, 1859. № 88 (4 list.). S. 1057–1058. Rubr.: Przewodnik.

22. 25 Października. Oblężenie Trembowli. *Pamiętnik lwowski*. Lwów, 1819. T. II. № XI. S. 505–507. Rubr.: Wykaz dzieł granych na teatrze polskim we Lwowie.

23. Got J. Kogo przedstawiają litografie z “Hajdamaków na Ukrainie”? *Pamiętnik Teatralny*. Warszawa, 1972. Zesz. 1 (81). S. 58–60, il.

24. ...i. Teatr. *Pszczola polska*. Lwów, 1820. № 1 (styczeń). S. 87–99.

25. Kamiński L. Romantyzm a ideologia: Główne ugrupowanie polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1980. 132 s.
26. Kubacki W. Twórczość Feliksa Bernatowicza. Wrocław; Warszawa; Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1964. 140 s.
27. Morawski S. Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847. *Biblioteka Naukowego zakładu imienia Ossolińskich*. Lwów, 1847. T. II., Z. II. S. 199–223.
28. Pełowski S. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). Lwów: z Drukarni “Dziennika Polskiego”, 1889. 415 s., il.
29. pp. Nedawno czytaliśmy... *Rozmaitości*. Lwów, 1825. № 26 (1 lip.). S. 208. Rubr.: Wiadomości dla towarzyskiego pożycia: Ze Lwowa.
30. Rawita-Gawroński F. Humańszczyzna. *Tygodnik Ilustrowany*. Warszawa, 1899. № 37 (9 wrześ (28 sierp.)). S. 723, 724; № 38 (16 (4) wrześ.). S. 745, 748; № 39 (23 (11) wrześ.). S. 765, 768.
31. Teatr w Lwowie. *Rozmaitości*. Lwów, 1820. № 142 (12 grud.). S. 572.
32. Zbiory Pawlikowskich: katalog / opracowały: Maria Grońska, Maria Ochońska; pod red. Tadeusza Solskiego. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1960. 288 s., il.

References

1. Harbuzjuk, M. (2014). Pre-Shevchenko “Haydamaky...” on the polish stage in Lviv (1819): the first work on Koliyivshchyna in the evaluation of ukrainian and polish scholars. *Visnyk of the Lviv University. Seris Art Studies*, 15. 152–163. [in Ukrainian].
2. Harbuzjuk, M. (2013). “(Zygmunt Trzeci) Ogińska! Czyli wojna tatarów z sarmatami” by Yan-Nepomutsen Kaminsky (1809): considering the genesis of “ukrainian theme” in polish playwrighting and polish theatre of XIX century. *Visnyk of the Lviv University, Seris Art Studies*, 12, 193–207. [in Ukrainian].
3. Zinchuk, S. (1991). *Ivan Gonta (Chains of Stereotypes): to the 500th Anniversary of the Cossack Glory*. Kyiv: Znannia Ukrainy. [in Ukrainian].
4. *Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine; Research Institute for Library's Art Resources*. Inventory of Lubomirski Museum Prints: №№ 1–8269 [Manuscript]. [in Ukrainian].
5. *Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine; Manuscripts Department. Folio 54* (Archive of the National Ossoliński Institute in Lviv), Box I, Folder 42. Materials, documents on library acquisitions, correspondence of the “Ossolineum” with government agencies. 1859 [Manuscript]. [in Ukrainian].
6. *Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine; Manuscripts Department. Folio 54* (Archive of the National Ossoliński Institute in Lviv), Box IV, Folder 8. Journal of the Ossolineum’s Curatorship in 1854–1860 [Manuscript]. [in Ukrainian].
7. Malets, S. (1999). Forgotten Portrait of Maestro Lipinsky. *Halytska Brama*, 9/10, 9, ill. [in Ukrainian].
8. Ovsyichuk, V. (2001). *Classicism and Romanticism in the Ukrainian art*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
9. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv. Folio 309 (Shevchenko Scientific Society in Lviv), Box 1, Folder 1402. *Helena* by J. Kaminsky [Manuscript]. [in Ukrainian].

10. Shchurat, V. (1910). *Kolyyivshchyna in Polish Literature before 1841*. Lviv: Shevchenko Scientific Society Publishing House. [in Ukrainian].

11. *Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv*. Protokoll N 7 (Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. / vom Jahre 1797 bis 1850 (Chronologisches Namensregister 1797–1850) [Manuskript]. [in German].

12. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 17 (PROTOCOL. der die k. k. Accademie der bildenden Künste frequentierenden Schüler 1813–1823 (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23) [Manuskript]. [in German].

13. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 19 (Protocoll / der frequentierenden Schüller der Mahlerkunst von 1813 bis 1823 / von A bis Z (Alphabetisches Namensregister 1813/14–1822/23 (Eintritt ab 1804) [Manuskript]. [in German].

14. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 28 (Schüler-Liste der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien vom 11 November 1839 bis 5 October 1847 / Nro 27½ / Graveure. Innen: Verzeichniß der an dem Montags Unterrichte in der Graveur-Schule theilnehmenden Kunstprofessionisten / (Datum). (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30 (Historien-Zeichnung) [Manuskript]. [in German].

15. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 29 (Protocoll / von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833 / Historien-Malerei u. Zeichnung. (Alphabetisches Namensregister 1823/24–1829/30) [Manuskript]. [in German].

16. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 38 (Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser. (Alphabetisches Namensregister 1834–1843) [Manuskript]. [in German].

17. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 41 1/2 (P. / Protokoll / Ueber? innstehende Schüler der Architektur, der Blumenmalerei, der Elementarschule, der Graveurschule, der Kupferstecherschule, der Landschaftsmalerei, der Landschaftszeichnung, der Historienmalerei, der Manufactur-Zeichnung und der Schabkunstschule / vom Jahre 1839 bis 1846. (Alphabetisches Namensregister 1839–1846) [Manuskript]. [in German].

18. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 72 (Matrikel der im Studienjahre 1854/55 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1854/55) [Manuskript]. [in German].

19. *Akademie der bildenden Künste Wien*. Protokoll N 73 (Matrikel der im Studienjahre 1855/56 in den Meister- u. Vorbereitungsschulen für Maler, Bildhauer in der Architectur, Landschafts, Kupferstecher und Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge. (Matrikelband 1855/56) [Manuskript]. [in German].

20. Błotnicki F. X. ([1823]). *Rocznik teatru polskiego we Lwowie od 1go stycznia 1822 do 1go stycznia 1823 roku z wyszczególnieniem nowych dzieł dramatycznych, granych w latach 1818, 1819, 1820 i 1821*. Lwów. [in Polish].

21. Czynność Zakładu Narodowego Ossolińskich w ostatnim roku (1859). *Dziennik literacki*, 88, 1057–1058. Rubr.: Przewodnik. [in Polish].

22. 25 Października. Obłężenie Trembowli (1819). *Pamiętnik lwowski*, II, XI, 505–507. Rubr.: Wykaz dzieł granych na teatrze polskim we Lwowie. [in Polish].

23. Got, J. (1972). Kogo przedstawiają litografie z “Hajdamaków na Ukrainie”? *Pamiętnik Teatralny*, 1 (81), 58–60, il. [in Polish].

24. ...i. (1820). *Teatr. Pszczoła polska*, 1, 87–99. [in Polish].

25. Kamiński, L. (1980). *Romantyzm a ideologia: Główne ugrupowanie polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej akademii nauk. [in Polish].

26. Kubacki, W. (1964). *Twórczość Feliksa Bernatowicza*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. [in Polish].

27. Morawski, S. (1847). Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847. *Biblioteka Naukowego zakładu imienia Ossolińskich, II, II*, 199–223. [in Polish].

28. Pełowski, S. (1889). *Teatr polski we Lwowie (1780–1881)*. Lwów: z Drukarni “Dziennika Polskiego”. [in Polish].

29. pp. (1825). Nedawno czytaliśmy... *Rozmaitości*, 26, 208. Rubr.: Wiadomości dla towarzyskiego pożycia: Ze Lwowa. [in Polish].

30. Rawita-Gawroński F. (1899). Humańszczyzna. *Tygodnik Ilustrowany*, 37, 723, 724; 38, S. 745, 748; 39, 765, 768. [in Polish].

31. Teatr w Lwowie (1820). *Rozmaitości*, 142, 572. [in Polish].

32. *Zbiory Pawlikowskich: katalog* (1960) / opracowały: Maria Grońska, Maria Ochońska; pod red. Tadeusza Solskiego. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2018

Прийнята до друку 10.10.2018

YAN KAMINSKYI THEATRE AND CREATIVE WORK OF THE STUDENTS OF THE VIENNA ACADEMY OF FINE ART IN LVIV

Larysa KUPCHYNSKA

*Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv
Stefanyk St., 2, Lviv, Ukraine, 79000,
phone: (380-32) 261-41-21; e-mail: oklarysa@gmail.com*

The article is devoted to the creative work of Lviv artists-alumni of the Vienna Academy of Fine Art. On the basis of the study of picturesque paintings and graphic foli by Marceiy Mashkovskyy, Yan Mashkovskyy, Aloyiza Raykhan, Franz Tapa and Yan Tysevych, thematically connected with the Yan Kaminskyi theatre, the place and role of one of the cultural centres of Lviv in the development of the art of Ukrainian lands of the first half of the nineteenth century have been highlighted. Analysing the works, the education of artists has been taken into account, because it had been reflected in the level of their execution, it has been shown in the composition, drawing, light-shadow modeling, in working out the details, as well as in colouristics. In addition, everyone of them has been considered in the context of the knowledge obtained by the authors during their stay in Vienna. In their practice, some of them turned upon the monuments of material culture of the past centuries, which were kept in the museums of the capital, others focused on the achievements of the Austrian school at that time. The article reveals the enrichment of the themes of creative work of artists which became possible due to the artists' rethinking of the experience of the period of study at the Vienna Academy of Fine Art on the basis of the society's requirements of the region of that time. It manifested itself in the emergence of stage images, the processing of actors' historical costumes of those or other theatrical performances, and in affirming the image

of a new layer of the society, creative intelligence, in the portrait. In the article, little-known facts about the history of Ukrainian art are given. In the scientific circle, new works are introduced, some of them are reproduced. On the basis of the elaborated material, it has been proved that the works of the artists of Lviv, alumni of the Vienna Academy of Fine Art, that had arisen due to their cooperation with Yan Kaminsky theatre, is the best example of cognition and reflection of the history and culture of the region, reflection of events and prominent representatives of the society of the first half of the nineteenth century. The works of artists occupy a prominent place in the formation of an original artistic centre.

Keywords: artists, Vienna Academy of Fine Art, Yan Kaminsky Theatre, artistic works, dramatic characters, theatrical costumes, portraits.

Список ілюстрацій



Машковський Я. Економ. 1853 р. Папір, літографія.



Машковський Я. Одяг [Івана] Гонти. 1859 р. Папір, акварель.



Машковський М. Портрет Адама Раймерса. 1853–1854 рр. Папір, літографія.



Тепя Ф. Портрет Яна Камінського. 1855 р. Папір, літографія.



Тепя Ф. Портрет Віталіса Смоховського. 1845 р. Папір, графітний олівець.



Райхан Л. Портрет Кароля Ліпінського. 1836 р. Папір, графітний олівець.

УДК 792.8(430)"192"

orcid.org/0000-0001-6863-6126; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10435>

НІМЕЦЬКИЙ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ (“ВИРАЗНИЙ”) ТАНЕЦЬ: ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ, КОМПОЗИЦІЇ, ШКОЛИ (20-ті роки ХХ століття)

Марина ПОГРЕБНЯК

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
кафедра хореографії,
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36000,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Г. Рильського НАН України
вул. Грушевського, 4, Київ, Україна, 01001,
тел.: +80997318359; e-mail: tanya08677@gmail.com*

З'ясовано основні ідеї режисерів німецького експресіоністичного театру початку ХХ століття та виявлено особливості естетики одного з різновидів танцю “модерн” – експресіоністичного (“виразного”) танцю, що втілює в собі основні ідеї експресіонізму. З'ясовано концепцію “Ausdruckstanz” Рудольфа Лабана та виявлено основи його теорії руху та “теорії форм” для нової хореографії. Виявлено та систематизовано естетичні особливості та засади створення танцювальних творів німецького “Ausdruckstanz”, а також етапи формування школи німецького експресіоністичного танцю у 20-х рр. ХХ ст.

Ключові слова: “Ausdruckstanz”, танець “модерн”, класичний балет, “Labanotation”, ритмо-динамічна експресія, композиція танцю, техніка танцю, танцювальна інтуїція, школа експресіоністичного танцю.

Актуальність дослідження. У 20-ті роки ХХ століття у США набув вжитку термін “танець “модерн””, який використовували для визначення творчості американських хореографів: Марти Грехем, Доріс Хемфрі та ін. Термін “виразний” танець (“Ausdruckstanz”), як різновид “modern dance”, що втілює в собі основні ідеї експресіонізму, застосовували для творчих робіт хореографів Австрії, Німеччини та Скандинавських країн: М. Вігман, Г. Палукки, К. Йосса, Р. Хладек та інших [9, VII]. У ці ж роки були сформовані особливості його естетики, композиції і техніки. А їхнім “підґрунтям” стала наукова “теорія форм” нової хореографії Р. Лабана, що спирається на просторовий закон, та його теорія руху. Сьогодні, на початку ХХІ століття експресіоністичний танець використовують при створенні хореографічних образів в українському балеті, мюзиклах, драматичних виставах, у навчальному процесі вищих навчальних закладів. Тому виникає потреба у теоретичній підтримці митців та навчального процесу, і звернення авторки до означеної теми є досить вчасним і актуальним.

Аналіз досліджень. Проблемам теорії та історії нових напрямів театрального танцю присвячені нечисельні наукові праці дослідників пострадянського простору (П. Білаш, О. Верховенко, К. Добротворська, О. Левенков, В. Пастух,

О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, О. Шабаліна, Д. Шариков). Серед зазначених науковців О. Чепалов на сторінках монографії згадує про танцювальні концепції Р. Лабана, М. Вігман, К. Йосса, а також створення двох педагогічних баз німецького експресіоністичного танцю – “Folkwang-Hochschule” (засновник К. Йосс) і “Ausbildungshule” (засновниця М. Вігман) [5, с. 159–167]. Ці самі імена представників “виразного” танцю Німеччини 20-х рр. ХХ ст. згадує на сторінках своєї наукової роботи Д. Шариков [7, с. 60–62]. Експресивність як сучасний аспект розвитку театру танцю на прикладі творчості М. Вігман, Д. Хойер, П. Бауш, С. Лінке розглядає О. Шабаліна [6].

Але по за межами існуючих розробок залишається виявлення основ “теорії форм” та теорії руху Рудольфа Лабана; особливостей естетики і засад створення танцювальних творів німецького “Ausdruckstanz”, етапів формування його школи у 20-ті роки ХХ століття, що і є **метою цієї наукової розвідки**.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що експресіонізм був одним із активних театральних-художніх напрямів, що виникли наприкінці Першої світової війни. Режисери німецького експресіонізму почали шукати нові засоби театральної виразності, щоб показати нове світовідчуття пафосом гнівного протесту, пафосом тотального заперечення. Театр вони бачили “духовним братством”, причому до цього “братства” були залучені і глядачі. Таким прийомом режисери протиставляли театр загальній соціальній роз’єднаності і ворожості. Ідея спільноти була постійно присутня у театральних деклараціях. Театр мав сформувати і проявити нове світобачення. У такому театрі режисер і актор часто виступали як *проповідники*, або *“пророки”*. Автор-пророк, або поет-пророк мали вражати публіку, розгортаючи перед нею картини людських страждань, сцена – показувати в *узагальнено-символічному* вигляді картини бід і нещастя, смертей та хвороб. Режисери-експресіоністи вважали, що варто розділити сцену на дві частини: на одній встановити кафедру для проповідника, а на іншій показувати наочні приклади до проповіді. Спектакль у такому вигляді був би дуже подібний до середньовічного “мораліте”. На загальну ідею повинна була працювати і символіка спектаклю. Так, вважалось, що негативний герой не повинен був з’являтися на сцені у білому костюмі, а темрява на сцені означала морок у душі героя.

Перший етап, що його пройшла німецька режисура експресіонізму, прийнято називати “ліричним”. Він був присвячений одній темі – *тотальній несумісності героя зі світом*, пізніше в експресіоністичному театрі з’явилися *політичні мотиви*.

Уже відомий на той час німецький майстер та педагог нової форми танцю Рудольф Лабан розробив нову наукову теорію експресіоністичного (“виразного”) танцю, як різновиду танцю “модерн”.

Розвиваючи теорію Ф. Дельсарта, Р. Лабан розглядав танець, як природну потребу висловлюватися за допомогою руху. При цьому, на його думку, художньо осмислений рух має бути втіленням внутрішнього життя його творця, а не змісту музики. В опублікованій у 1920-му р. книжці “Світ танцю” (“Die Welt des Tanzers”) Р. Лабан висловлював своє ставлення до мистецтва танцю, вважаючи, що багато з того, що звично називають танцем, “є неартистичною гімнастикою, акробатикою, белетристичною претензією, еротикою” [12, с. 27], а також, що танець є чудовим засобом “для зображення внутрішніх attitudes і конфліктів”, що диктуються серцем [10, с. 10]. У цій книзі Р. Лабан розвиває свою мрію про “цілісну людину”. “Вільний” танець – його основна програма. За словами О. Сидорова Р. Лабан буде

його на тризвуччі: “танець, тон, слово” – “воля, почуття, думка”. Через пантоміму цей танець, що не боїться змісту, повинен був вести до драми. Хореограф вчить своїх учнів: “Зобрази радість чи горе – і міміка розповсюдиться на все тіло” [4, с. 61]. Але на початковому етапі Р. Лабан навчав *елементарних навичок* володіння власним тілом: ході, нахилу, бігу, задаючи музичну схему ритмічними ударами барабана, тамбурина, або звуками флейти. Найціннішою тезою Р. Лабана, що вдавалася практично, є ідея, співзвучна з ученням Августина Аврелія про те, що наш організм – це чудовий *резерв ритмічних натхнень, тому видобувати нові форми танцю ми повинні не тільки із замаскованих у музиці, або де інде ритмів, але, передусім, з нашого власного тіла* [8, с. 169–193].

У своїй книжці він сформулював також мистецьке кредо, що полягало у бажанні пробудити *танцювальну інтуїцію*, не встановлюючи при цьому норм та догм.

У тому ж 1920-му р. Р. Лабан заснував “Танцювальний театр Лабана” (“Tanz Bühne Laban”) у Штутгарті, керований Д. Березкою, а також студію при театрі, де виховувалося 25 танцівників. Серед них найвидатнішими студентами, які стали згодом його співробітниками, були Курт Йосс, Дженс Кейт, Едгар Франк, Герта Фейст і Альбрехт Кнуст. Одночасно Р. Лабан був продюсером і балетмейстером Мангеймського Національного театру. Тут він створив свою версію “Вакханалії” Р. Вагнера і перші “хорові” роботи у новому стилі на музику Фредеріка Уілкенса: “Die Geblendeten” (“The Peluoded”), і “Епічну танцювальну сюїту” (“Erische Tanzfolge”). У 1923-му році балетмейстер сформував нову базу для своєї діяльності у Гамбурзі, засновуючи: 1) Центральну школу (“Zentral-Schule Laban”) під дирекцією Альбрехта Кнуста; 2) Камерний Танцювальний Театр Лабана (“Kammer Tanzbühne Laban”). В період 1924–1926 років ансамбль мав турне містами Німеччини, Австралії, Італії, Югославії. У цей же час з’являються нові студенти, танцівники і соратники: Сильвія Бодмер, Рут Лоезер, Юліан Алго, Лотте Ведекінд, Айно Сімола, Герман Робст, Мартін Глейзнер і Гертруд Снелл. До репертуару танцтеатру Р. Лабана увійшли: “Der Schwingende Tempel”, “Фауст” (друга частина) і “Прометей” (“Promethens”) (1922-й р.) – дві роботи з хоровим акомпанементом; “Die Gankeleri” (“Juggleru”) – танцювальна драма; танцювальна комедія “Казанова”; танцювальна драма “Дон Жуан” на музику Х. Глюка (1925); “Ніч” – танцювальна гра на джазову музику; “Криве дзеркало” (“Narnspiegel”; “The Fods Mirror”, 1925; “Bitter ballet” (“Ballet of the Knights”) на музику Л. Бетховена (хореографія Р. Лабана і Д. Березки) [10, с. 9].

У 1926 році вийшла в світ наступна теоретична робота Р. Лабана – “Хореографія” [10, с. 9]. Основою його “теорії форм” для нової хореографії став “просторовий закон”, що спирався на низку елементів: 1) рух тіла з погляду горизонталі та симетрії; 2) кут відхилення від вертикалі для просторово-спрямованої дії; 3) форми руху тіла у просторі відносно вертикалі: вперед, назад, убік.

Захопленість Р. Лабана змістом простору синхронізується з подібним інтересом членів “Баухаузу”. У той час, коли Р. Лабан презентував свої просторові теорії, демонструючи малюнки людських тіл усередині геометричних фігур [1, с. 31], Оскар Шлеммер презентував на сцені “Баухаузу” у 1927 році свою стереометрію простору. Крім того, Лабанівському планові театру у вигляді сфери передував план “всезагального” театру архітектора Вальтера Гропіуса – засновника школи “Баухауз”.

Форми руху, за Р. Лабаном, характеризуються кінетичним, динамічним, ритмічним та метричним змістом.

За словами Курта Йосса, “Лабан став творцем *“нової танцювальної теорії”*”, що визнає “існування духовного шляху балету” [10, с. 12]. Теоретик виклав принципи створення “штучної” танцювальної композиції та композиції, побудованої на *інтуїтивній імпровізації*, а також наголосив відмінності між танцем як видом мистецтва та іншими формами фізичної культури. Згідно з твердженням К. Йосса, Р. Лабан використовував *структуру академічного балету* для створення фундаменту *“вільного” та експресіоністичного танцю*, поєднуючи таким способом два “ворожі табори”: академічного танцю і танцю “модерн” [10, с. 12].

Важливою подією 1926 року стало створення у Варбурзі Хореографічного інституту Р. Лабана, що об’єднав Центральну Школу та Театр Танцю.

Зокрема, Р. Лабан і О. Шлеммер стали членами організаційного комітету I Танцювального конгресу танцю “модерн”, що відбувся у Магдебурзі 21–24-го червня 1927 року. У своїй доповіді *“Танець як твір мистецтва”* теоретик “нових форм танцю” сформулював засади створення танцювальних творів:

1. *Інтуїція* є обов’язковим, але недостатнім елементом при створенні мистецького твору, що має бути сформований на основі художніх законів з використанням *сили волі, інтелекту та почуттів людини*.

2. В основі створення танцювального твору лежить *хореографія*, хореографія і хореографія.

3. Танцювальний твір, народжуючись у серці, має бути за своїми якостями *одухотвореним, щирим, сакральним, правдивим*.

4. *Форма* танцювального твору має бути зумовлена *типом руху, носієм експресії*, який може бути *“чистим”, функціональним або стилізованим*.

5. *Танцювальний рисунок* має бути проаналізований засобами хореології з погляду зору *динамізму перешикувань*.

6. *Сценічний танець не повинен мати нічого спільного з фізкультурою та “гармонійним рухом”*.

7. “Чиста” композиція є необхідною умовою для розвитку нових форм танцю [10, с. 10–11].

У союзі з Куртом Йоссом Рудольф Лабан закликав до єднання танцівників розрізних груп танцю “модерн” і став фактичним лідером “Танцербунд” (“Tänzerbund”) (танцювального союзу), створеного з учасників Конгресу. Вони ж (Лабан та Йосс) визначили подальший театральний (сценічний) шлях розвитку європейської гілки танцю “модерн”. На підтвердження своїх намірів балетмейстери продемонстрували можливості *танцю “модерн”, як частини сучасного театру*. У тому ж 1927 році в опублікованому 15-го травня есе, учениця Р. Лабана Мері Вігман визначила два типи *“творчого” танцю (“Creative dance”)*: “абсолютний” (безумовний, досконалий) і *“сценічний”* (театральний, драматичний). Останній, на її думку, шукав компромісу між класичними та пантомімічними елементами, результатом чого стало невдале поєднання стилів. Альтернативою цьому компромісу вона називає “живі” форми танцю “модерн”, народжені “нашим віком і його духом” і які мають “відбиток нашого часу, як жодний інший вид мистецтва” [12, с. 40].

Ще у 1921 році, пояснюючи вчення свого педагога, М. Вігман розкриває *філософію народження “виразного” танцю*: “Простір – це світ середовища, що

вічно змінюється навколо танцівника. І танцівник – його пан. ... Він виникає у ньому (просторі. – М. П.) як нижній пагін, вічний шукач, руйнівник, творець цього простору. Він стає його душею, наче губка всотує в себе найменше коливання, яке відлунує у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух, виповнює душу танцівника захватом повного злиття з простором” [2, с. 57].

Її “Танець відьми” став культовою роботою і одним із символів “Ausdruckstanz”. У ньому почуття героїні відображені “грубими” жестами і рухами “естетики пекла”.

Відкрита у 1919 році у Дрездені Центральна Школа Мері Вігман стала центром розвитку німецького “*виразного*” танцю [2, с. 59]. Музичний директор школи композитор і піаніст Віл Гетц проводив там експерименти з новими видами танцювального акомпанементу, включно з ударними інструментами, що було, на той час, оригінальним і сенсаційним. Група найталановитіших студентів утворила перший клас М. Вігман: Аня Хольм, Гарольд Кройцберг, Грет Палукка, Івонна Жоржі, Макс Терпіс, Маргарет Уоллменн. Кожний з них став яскравим представником “Ausdruckstanz”. Макс Терпіс – у 1922 році – директором Ганновер Опера; Маргарет Уоллменн – директором Опері в Буенос-Айресі, Відні, Мілані; Гарольд Кройцберг – солістом, а Івонна Жоржі – головним балетмейстером Ганновер Опера [12, с. 32–33].

Грет Палукка, найвідоміша танцівниця “модерну” 20–30-х років ХХ століття, фаворитка Василя Кандинського, зробила значний внесок у розвиток “*виразного*” танцю, помітно вплинувши своїм мистецтвом на сучасників-танцівників, балетмейстерів, режисерів театральної сцени, мимів. З свого першого концерту у 1924-му р. вона стала автором і виконавицею танцювальних сюїт. Їй імпонували прагнення художників – авангардистів, які гуртувалися навколо інституту “Баухауз”, де, у період між двома світовими війнами, створювався новий напрям у мистецтві. Скульптор, дизайнер Ласло Мохойнадь і художник Василь Кандинський, які брали участь у роботах “Баухаузу”, захоплювалися здатністю Г. Палукки створювати просторові композиції, що вирізнялися графічною точністю масштабних ліній і граничною простотою рухів. Її майстерна техніка на межі акробатики збагатилася “*виразний*” танець *стрімкою динамікою рухів*, розгонистими і, разом з тим, дуже пластичними позами і “па”, *незвичайно високими стрибками*, що охоплювали, начебто, весь простір сцени. У 1925 році Г. Палукка відкриває власну школу у Дрездені, де основний акцент у навчанні робиться не на техніку виконання, а на *моральне становлення артиста і виховання художника-мислителя* [3, с. 46].

Сама Мері Вігман у 20-ті роки ХХ століття змінювала акцент у своїй постановочній роботі з соло-танців на групові. *1921-го року перша “Чамберс Данс Груп”* в експресіоністичному стилі, що комбінував слова і рухи, показала “Сім танців життя”, 1924-го року – “Сцени танцювальної Драми”, які стали яскравою віхою в історії танцю “модерн”. У композиції танцю акцент також переносився від *тематичної експресії в бік абстракції і стилізації*.

У 1928 році на II Танцювальному Конгресі М. Вігман представляє ансамблеву композицію “Свято” (“Celebration”) [11, с. 135], у 1929 році – один з найвідоміших циклів “Рухомий ландшафт”.

У 1927 році хореографічний інститут Р. Лабана був переведений до Берліна. Наукова робота тут продовжувалась у трьох напрямках: перший (“*choreutics*”) фокусувався на рухах тіла у просторі; другий (“*eukinetics*”) – на детальному вивченні динаміки та ритму; третій – на *системі запису танцю* (вивчався Гертруд Снелл).

У 1928 році Рудольф Лабан опублікував теоретичну працю “Кінетографія”, відому в Америці як “Лабанотейшн” (“Labanotation”), що одержала визнання на II Німецькому Танцювальному Конгресі у Ессені. Р. Лабан розробив універсальну теорію танцювального жесту, що виявилася придатною для аналізу та опису всіх пластично-динамічних характеристик, незалежно від того, до якої національно-стильової або жанрової категорії вони належали. Простір–час–енергія – три категорії, на яких він, продовжуючи ідеї Е. Жака-Далькроза, побудував свою теорію руху, що спиралась на свободу від канонів і здатність на імпровізацію, тобто самовираження [10, с. 16]. Школи хореографа стали розповсюджувачами його теорій. Декілька шкіл, заснованих у період з 1921–1926-й роки, з огляду на багатогранну діяльність Р. Лабана, виконували подвійну функцію: з одного боку, вони забезпечували підготовку членів трупи “Танцювального театру” і “Камерного Танцювального театру” Р. Лабана; з іншого – були центром підготовки “*рухомих хорів*”.

У 1927 році налічувалось 28 акредитованих шкіл, заснованих у Німеччині, Чехословачії, Швейцарії, багато з яких практикували *великі форми аматорського танцю* – “*рухоми хори*” (“Bewegungser”), що налічували від 50 до 500 і більше учасників [10, с. 19].

Згідно ідей Р. Лабана, метою такої форми танцю було створення “почуття спільності” людей індустріального суспільства. Засновані при взаємодії з церквою, школами і політичними союзами “рухоми хори” визначили відмінні особливості професійного і аматорського танців.

Зі середини 20-х рр. XX століття всередині “Ausdruckstanz” назрівав конфлікт між популізмом та елітаризмом. Техніка імпровізації знищувала межі між професійним та аматорським танцем. Для сценічного танцю танцівники використовували методи танцгіннастики (“Tanz-Gymnastik”). Мережа приватних студій підтримувала “Ausdruckstanz”. Лише деякі з них давали підготовку на професійному рівні, більшість зосереджувала свою діяльність на класах для аматорів.

У ці роки збільшується чисельність учнів у Дрезденській школі М. Вігман, яка наприкінці 20-х років XX століття становила близько 300 студентів, Берлінська школа налічувала удвічі більше, мережа шкіл – 15 сотень учнів. На додачу, багато студентів, відкриваючи приватні студії, сприяли розповсюдженню техніки М. Вігман серед ентузіастів фізичної культури.

У цей час ім’я Р. Лабана асоціювалося з популістською позицією, а ім’я М. Вігман – з позицією елітарності танцю. Зростаюче напруження між цими позиціями перейшло у конфліктну ситуацію на серії Танцювальних Конгресів. М. Вігман не була запрошена на I Німецький Конгресу 1927 році, а у 1928 році вона, її учні та колеги створюють “Танцювальне коло” (“Tanzgemeinschaft”), як альтернативу “Танцювальному союзу” Р. Лабана. На II Танцювальному Конгресі продовжуються дебати двох фракцій: одна партія була за тренування і розвиток здібностей виконавця, інша – за індивідуальність і натхнення виконання. Ідеологічні суперечності двох фракцій усередині “Ausdruckstanz” досягли кульмінації.

На II Танцювальному Конгресі дехт з молодих хореографів висунув нові теорії. Серед них: учень М. Вігман і балетмейстер Берлінської опери Макс Терпіс, учениця М. Вігман і балетмейстер Ганноверського муніципального театру Івонна

Жоржі, учень Р. Лабана і директор Танцювального Департаменту “Фольквангшуле” (“Folkwangschule”) у Ессені Курт Йосс.

Учень Р. Лабана у Штутгартській Музичній Академії, учасник студентського танцювального ансамблю з 1921 року, Курт Йосс з танцівницею Сігурд Лідер представляє у 1924-му році власну програму “Two Male Dan cers”. За період з 1924–1926-й роки він створив п’ять хореографічних творів великої форми: “Перський балет” (1924); “Демон” на музику П. Хіндемита (1925); “Brautfahrt” (1926); експресіоністичному стилі.

Продовжуючи дослідження щодо створення сучасного танцювального театру, Курт Йосс вивчав у Відні і Парижі класичний танець, одержав інструктаж Теда Шона зі спеціальних танцювальних форм і модифікованої версії основ російської балетної школи, Далькрозівської системи експресивного жесту.

Виявлено, що учні М. Вігман і Р. Лабана для реалізації театрального потенціалу “Ausdruckstanz” вимушені були зробити крок на зустріч академічному балету. Яскравим кроком на цьому шляху стало створення К. Йоссом у 1927 році танцювального департаменту “Фольквангшуле” у Есені.

Програма навчання майбутніх професійних танцівників спиралася на теорії Р. Лабана, його хореографічні просторові принципи і одночасно на переосмислену теорію класичного танцю; вона включала у себе *модифіковані форми класичного тренажу* (“barre”, “adagio”, “allegro”), *безпальцевої техніки* і “batterie”.

Теоретичні та практичні розробки знайшли подальше застосування та розвиток, коли у 1929-му р. танцювальне відділення “Фольквангшуле”, очолюване К. Йоссом, було об’єднане з хореографічним Інститутом Р. Лабана. Завданням інституту стало формування *нової естетики і теорії танцю*. У фокусі теоретичного відділення було дослідження шляхів розвитку хореографії, розвиток запису танцю і підготовка вчених у галузі танцю. *Навчальний план містив у собі класи для виконавців, курси для вчителів танцю, танцювальну театральну студію, курси Р. Лабана. До загальних дисциплін належали виразність руху, елементи хореографічного тренажу, історія та естетика танцю. До спеціальних предметів для танцівників належали техніка танцю (“choreotics”) і практичне навчання просторовим формам і ритмо-динамічної експресії у танці (“eukinetics”), концертна практика. Для підготовки балетмейстерів існували класи з загальної теорії руху, запису танцю, теорії хореографії, композиції танцю. На факультеті під назвою “Танцикола Йосса – Центральна Школа Лабана” викладали: Герман Бобст (хореографічний тренаж), Дуся Березка (класи еукінетики і виконавської майстерності для театру Р. Лабана), Гертруд Снелл (теоретичні предмети), а також Курт Йосс, Сігурд Лідер, Ліза Ульманн, Айно Сімола [10, с. 18–19].*

Випускниця інституту Е. Жака-Далькроза, учениця школи М. Вігман з 1921 року, Ані Хольм, маючи солідну музичну підготовку, виконавчу майстерність, аналітичний розум, стала однією з видатних студенток першого ансамблю М. Вігман і співпрацювала з нею в Німеччині протягом 1921–1931 років. Передбачаючи небезпеки націонал-соціалістичного режиму, Ані Хольм залишає Дрезден і у 1931 році очолив Нью-Йоркську школу М. Вігман, що стала першою Танцювальною Школою, яка забезпечувала всебічну хореографічну освіту у США.

Усе сказане дає змогу зробити такі **висновки**. Виявлено, що теорія руху Р. Лабана спирається на свободу від канонів і здатність на танцювальну імпровізацію, тобто самовираження. Основою його “теорії форм” став просторовий

закон. Характерними естетичними особливостями “Ausdruckstanz” стають: 1) філософський узагальнений символізм у зображенні почуттів людини і сутності явищ; 2) акцент на тематичну експресію; 3) емоційна наповненість хореографічної лексики і тексту, що яскраво розкривають сутність явищ. Засадами створення танцювальних творів “Ausdruckstanz” стають: 1) побудова твору на основі інтуїції і художніх законів з використанням “сили волі, інтелекту та почуттів людини”; 2) одухотвореність, щирість, сакральність, правдивість танцювального твору, що народжується у серці; 3) хореографія; 4) зумовленість форми твору типом руху і носієм експресії, який може бути “чистим, функціональним або стилізованим”; 5) необхідність аналізу танцювального рисунку з погляду динамізму перешикування; 6) відмінність сценічного танцю від фізкультури і “гармонійного руху”. Виявлені етапи формування школи німецького “Ausdruckstanz” у 20-х рр. ХХ ст., а саме: теорія руху і “теорія форм” Р. Лабана → індивідуальні стилі і школи експресіоністичного танцю Р. Лабана, М. Вігман, К. Йосса → школа “Folkwang-Hochschule” → танцтеатр.

Список використаної літератури

1. Гваттерини М. Азбука балета / [пер. с ит. Ю. Лисовского]. Москва: БММАО, 2001. 240 с. (Серія “Учимся танцевать”).
2. Домрина Н. Страницы календаря. *Советский балет*. 1986. № 6. С. 51–60.
3. Новодворская И. Из последних могикан. *Балет*. 1993. № 5–6. С. 45–46.
4. Сидоров А. Современный танец в России. Москва: Первина, 1922. 63 с. (Первоисточник).
5. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2008. 344 с.
6. Шабаліна О. М. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу ХХ ст.: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2010. 209 с.
7. Шариков Д. І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури ХХ ст.: дис. кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. К., 2008. 190 с.
8. Hodgson J. *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban*. London: Methuen Drama, 2001. 300 p.
9. McDonagh D. Preface. *International Dictionary of Modern Dance*. Ed.: Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh. – Detroit ect.: St. James press, cop. 1998. P. VII–IX.
10. Maletic V. *Body – Space – Expression. The development of Rudolf Laban’s Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton De Gruyter, 1987. 150 p.
11. Mannings S. A. *Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*. London: University of California Press, 1993. 190 p.
12. Partsch-Bergsohn I. *Modern dance in Germany and the United States. Crasscurrents and Influences*. Harwood: Harwood Academic Publishers, cop. 1994–XIX. 167 p.

References

1. Guatterini, M. (2001). *L’ABC DEL Balletto*. (Yu. Lisovsky, Trans). Moscva: BMM [in Russian].
2. Domrina, N. (1986). *Calendar Pages. Soviet Ballet*, 6, 51–60 [in USSR].

3. Novodvorskaya, L. (1993). From the last Mohicans. *Ballet*, 5–6, 45–46 [in Russian].
4. Sidorov, A. (1922). *Modern dance in Russia*. Moscow: Pervina [in USSR].
5. Chepalov, O. (2008). *Choreographic Theatre of Western Europe of the XX century*. Kharkiv: KSAofC [in Ukrainian].
6. Shabalina, E. N. (2010). *The modern dance in women ball et master's creative work of the West of the XX century: culturological aspect*. Candidate's thesis. Kharkiv:KSAofC [in Ukrainian].
7. Sharikov, D. I. (2008). *Modern choreography, as a phenomenon of artistic culture of the XX century*. Candidate's thesis. Kyiv: KNUofCandA [in Ukrainian].
8. Hodgson, J. (2001). *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban*. London: Methuen Drama [in Great Britain].
9. McDonagh, D. (1998). Preface. *International Dictionary of Modern Dance*. Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh (Ed.). Detroit ect.: St. James press [in USA].
10. Maletic, V. (1987). *Body – Space – Expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton De Gruyter [in Germany, USA, Netherlands].
11. Mannings, S. A. (1993). Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman. London: University of California Press [in Great Britain].
12. Partsch-Bergsohn, I. (1994). *Modern dance in Germany and the United States. Crasscurrents and Influences*. Harwood: Harwood Academic Publishers [in Great Britain].

Стаття надійшла до редакції 14.09.2018

Прийнята до друку 11.10.2018

GERMAN EXPRESSIONIST DANCE: THE FORMATION OF AESTHETICS, COMPOSITION, SCHOOL (20-S OF THE XX CENTURY)

Maryna POGREBNIYAK

*Poltava National V. G. Korolenko Pedagogical University,
Department of choreography,
2, Ostrogradsky str., Poltava, Ukraine, 36000,
Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy
of Sciences of Ukraine,
4, Hrushevsky Str., Kiev, Ukraine, 01001,
phone: +80997318359; e-mail: tanya08677@gmail.com*

In the 1920's in the USA, the term "modern dance" was used to define the work of American choreographers: M. Graham, D. Hemphry and others. The term "expressionist dance"(Ausdruckstanz) as a kind of modern dance, which embodied the basic ideas of expressionism, was used for the creative works of choreographers of Austria, Germany and Scandinavian countries: M. Wigman, G. Palukki, K. Jossa, R. Khladek and others. In the same years the peculiarities of aesthetics of composition and technique were formed. And their "foundation" was the scientific "theory of forms" of the new choreography by R. Laban,

which relies on spatial law and his theory of motion. Today at the beginning of the 21 st century expressionist dance is used in the creation of choreographic images in Ukrainian ballet, musicals, dramatic performances, in the educational process of higher education establishments. So, there is a need for theoretical support for the artists and the educational process, and the author's appeal to the topic is quite timely and **relevant**. **The purpose** of the study is to indentify the foundations of the "theory of forms" and the theory of motion by Rudolf Laban; peculiarities of aesthetics and principles of creation of dance works by German Expressionist dance, stages of the formation of his school in the 20-s of the XX century. **The methodology** of the study is based on the use of the analytical method to identify the foundations of the "theory of forms" of the new choreography and the theory of movement of R. Laban; cultural and art studies – to identify the aesthetics and foundations of the creation of dance works Ausdruckstanz; historical – to systematize the stages of formation of the German expressionist dance school. **Results and conclusions**. The theory of R. Laban's movement is found to be based on freedom from canons and the ability to improvise, that is, self-expression. And the basis of his "theory of forms" was spacious law. Characteristic aesthetic peculiarities of Ausdruckstanz become: 1) philosophical generalized symbolism in the image of human feelings and the essence of phenomena; 2) emphasis on thematic expression; 3) emotional fullness of the choreographic vocabulary and text that clearly reveal the essence of the phenomena. The principles of creation of dance works of expressionist dance are: 1) construction of the work on the basis of intuition and artistic laws with the use of "willpower, intelligence and feelings of man"; 2) spirituality, sincerity, sacredness, truthfulness of a dance product born in the heart; 3) choreography; 4) the conditionality of the form of work by the type of movement and the expression medium that can be "purely, functional or stylized"; 5) the need to analyze the dance pattern in terms of the dynamics of alterations; 6) the difference between stage dance from physical education and "harmonious movement". We have identified and systematized the stages of formation of the German expressionist dance school, in the 20-s of the XX century, namely: "theory of forms" and Rudolf Laban's theory of movement → individual styles and Expressionist dance schools of R. Laban, M. Wigman, K. Jossa → Folkwangschule → Tanztheater.

Keywords: Ausdruckstanz, modern dance, classical ballet, Labanotation, eukinetics, dance intuition, Expressionist dance school.

УДК 792.03

orcid.org/0000-0003-4920-8462; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10436>

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРОЗНАВСТВІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Анастасія КОРЖОВА

*КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого,
Кафедра театрознавства,
м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, Україна, 01054,
тел.: +380669476820; e-mail: anastasiia1991z@gmail.com*

Становлення академічного театрознавства, його шкіл і методів відбулося на початку ХХ століття і пов'язано з науково-дослідницькою діяльністю перших українських істориків театру – О. Кисіля, В. Перетца, В. Резанова, П. Руліна, І. Франка та ін. Однак, методологічні здобутки названих дослідників, як і здобутки багатьох їхніх сучасників, унаслідок примусової уніфікації гуманітарних наук на тривалий час було вилучено із наукового обігу. Разом із цим, в останні десятиріччя театрознавство перебуває у певній кризі, спричиненій саме відсутністю методу, що вимагає звернутися до витоків науки про театр. Мета дослідження – на основі аналізу друкованих і архівних джерел виявити, систематизувати і порівняти методологічні принципи українських істориків театру початку ХХ століття. Застосовано порівняльно-історичний метод, що дозволяє виявити спільні та відмінні ознаки між науковими поглядами істориків театру; історико-типологічний метод, що дає можливість визначити основні напрями і форми діяльності перших театрознавців, шляхи розвитку методології, методологічні підходи у театрознавстві початку ХХ століття. Уперше в українському театрознавстві визначено, що головними питаннями у процесі самовизначення театрознавства було відокремлення об'єкта дослідження театрознавства від історії літератури, етнографії, критики; формування методології дослідження. Відзначено, що актуальне для початку ХХ століття питання індуктивного/дедуктивного принципу дослідження було тісно пов'язано із характером джерел, на які спирається історик театру, верифікацією даних і, в широкому сенсі, з природою фактів, якими оперує історик. Відмінності методологічних принципів українських істориків театру першої третини ХХ століття зумовлено не лише суб'єктивними причинами на кшталт індивідуального стилю мислення тощо, а й читачем, якому було адресовано їхні дослідження, отже, більшою або меншою залежністю від системи академічних або популярних жанрів. Істотне значення для розуміння наукових комунікацій має визначення осіб або груп, які формують порядок денний – ініціюють або провокують коло питань для загального обговорення. У Німеччині такою постаттю, започаткувавши дискурс про метод, став М. Геррманн, в Україні – від кінця ХІХ ст. – В. Перетц і І. Франко, наприкінці 1920-х років – П. Рулін. Незважаючи на перетин сегментів, їхні завдання лежали у різній площині: у культурно-політичній (І. Франко), академічній (В. Перетц), практичній (П. Рулін).

Ключові слова: Володимир Перетц, Петро Рулін, Іван Франко, методологія театрознавства, історія театру.

Постановка проблеми. Становлення академічного театрознавства, його шкіл і методів відбулося на початку ХХ століття і пов'язано з науково-дослідницькою діяльністю перших українських істориків театру – О. Кисіля, В. Перетца, В. Резанова, П. Руліна, І. Франка та ін. Однак методологічні здобутки названих дослідників, як і здобутки багатьох їхніх сучасників, унаслідок примусової уніфікації гуманітарних наук на тривалий час було вилучено із наукового обігу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останній чверті ХХ – на початку ХХІ століття, відчуваючи кризу, спричинену відсутністю методу, театрознавство знову звернулося до проблем методології, про що свідчить поява на початку ХХІ століття низки видань, у яких обговорюються питання театрознавчого дослідження [2; 3; 9; 10; 28; 15; 16; 42; 41].

Одним із перших на театрознавство початку ХХ століття звернув увагу Ростислав Пилипчук, який розглядав здебільшого біографічні та тематичні аспекти українських істориків (О. Кисіля, П. Руліна, В. Перетца та на початку 2000-х років – І. Франка [30]). Також дослідник виконував наукове редагування праць істориків театру [29].

Спробу окреслити та узагальнити методи театрознавчого дослідження зробив О. Клековкін в оглядових працях “Театр при століку” [15] та “Історіографія театру” [14].

Історію й особливості застосування порівняльно-історичного методу у дослідженнях В. Перетца [7] та І. Франка [8] проаналізувала у працях останніх років М. Гарбузюк.

Виокремлення раніше не з'ясованих частин загальної проблеми. Проте дослідження, котрі б мали на меті порівняти та типологізувати методологічні принципи українських істориків театру першої третини ХХ століття, коли було закладено фундамент вітчизняного театрознавства, у вітчизняній науці про театр поки що відсутні.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета статті – на основі аналізу друкованих і архівних джерел виявити, систематизувати і порівняти методологічні принципи українських істориків театру кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ ст. історія театру вже не знаходила собі місця в межах літературознавства й активно вимагала від дослідників відповідей на питання стосовно меж, предмета дослідження, завдань та методології нової науки. Характер відповідей залежав від поєднання чи роз'єднання театру і літератури, театру й обрядового дійства, історії театру і театральної критики.

Якщо драматургію і літературу історики розмежовували безперечно, то, коли йшлося про розмежування театру й обрядового дійства дослідники подеколи демонстрували, що не виокремлюють театр як самостійний вид мистецтва: *Іван Франко*, ведучи історію українського театру від ХVІ століття, проводив наскрізною лінією обрядові дійства як потенційні “зароди” театру [46, с. 295]; *Михайло Возняк* вважав, що “початками [театральних вистав] були скрізь окремі епізоди суто драматичного характеру, які витворилися в народних урочистостях і обрядових іграх” [6, с. 5]; подібних поглядів дотримувався і *Дмитро Антонович* [1, с. 8]; *Олександр Кисіль*, чий теоретичні погляди не були оригінальними, хоча і визначав джерелом театру “окрушини давніх поганських свят” [13, с. 15], однак, роз'єднував театр і релігійні відправи [13, с. 13]; *Володимир Резанов*, який подеколи схилився до етнотеатрознавства, виводив витoki сценічного мистецтва від мімічних танків

[34, с. 5] (водночас він наголошував, що для Російської імперії драматургія і театр були явищем запозиченим [32, с. 5]).

За безперечне розмежування театру й обрядових дійств виступали *Володимир Перетц* [21, с. 8, 16] та його учень *Петро Рулін*, який писав: “Історія українського театру повинна студіювати тільки ті процеси, що безперечно являються театром, тобто спеціально вряджуваним видовищем” [36, с. 10]. Позиція В. Перетца та П. Руліна принципово відрізнялася від поглядів сучасників, адже дослідники відмежовували театральне мистецтво від обрядів із елементами театральності і таким способом, від етнографії.

Завдання дослідження театру. 1894 року *І. Франко* першим серед українських істориків театру поставив у своїй праці “Русько-український театр” завдання дослідження історії саме театру, а не драматургії [46, с. 317], однак послідовно дотриматися свого наміру не зміг.

Першим, хто серед українських і російських істориків театру сформулював комплексні завдання дослідження театру, а не драми чи обряду, був *В. Перетц* – 1919 року у праці “Несколько мыслей о старинном русском театре” [24], а згодом, 1923 року, у дослідженні “К постановке изучения старинного театра в России” [21], що з одного боку, свідчить про постійний інтерес В. Перетца до цього питання, з іншого – про відсутність помітних зрушень у вивченні історії театру. Напрями дослідження, запропоновані В. Перетцем, об’єднували у собі вивчення матеріальної, літературної та соціологічної складової театральної культури епохи. Вчений окреслив детальну програму дослідження театру, яку можна порівнювати з театрознавчими програмами німецьких істориків театру, зокрема М. Геррманна; однак, на відміну від М. Геррманна В. Перетца розглядав історію театру у широкому культурному контексті.

Наступну спробу визначення завдань театрознавства запропонував учень В. Перетца – *П. Рулін* у “Студіях з історії українського театру 1917–1924” [40], а 1929 року – у праці “Завдання історії українського театру” [36]. У постановці власних завдань дослідження історії театру П. Рулін, йдучи за схемою Перетца, запропонував розширити територію науки про театр шляхом розгляду етнографічних питань та дослідження виконавського мистецтва. Перелік завдань, висунутих ученими, залежав від періоду, на якому концентрували свою увагу дослідники: ХІХ століття, яким переважно займався П. Рулін, зберегло значно більше матеріалу, ніж ХVІІ–ХVІІІ ст., яке вивчав В. Перетц. Принципова відмінність між програмами вчителя і учня полягала у тому, що В. Перетц, на відміну від П. Руліна, постійно відмежовував національні, політичні, ідеологічні питання від елементів форми, аналіз яких становив основу його дослідження.

Методологія театрознавчого дослідження. Питання методології та постановки завдань наука про театр на початковому етапі свого існування вирішувала з позицій філології. У 1890–1891 роках *І. Франко* саме на філологічному ґрунті виконав дослідження “Задачі і метод історії літератури” [44], “Метод і задача історії літератури” [45]. Окрім зазначених розвідок, в інших своїх працях *І. Франко* залишив кілька критичних відгуків стосовно тогочасних методів дослідження. Так, дослідник негативно сприймав естетичну критику, міфологічну та антропологічну школи (через їхню вибірковість), біографічний метод (через схильність радше до художніх, аніж наукових завдань), культурно-естетичний принцип (через дедуктивний підхід) [14, с. 7]. Незважаючи на “перехідний” характер методології

І. Франка [14, с. 6], саме він, хоча й у філологічних працях кінця XIX століття, висунув завдання дослідження соціології споживача мистецтва (смаки глядачів та ін.), що згодом активно розвиватиме українське театрознавство першої третини XX століття.

Михайло Возняк у поодиноких спробах визначити завдання та методи істориків театру (“Стара українська драма та новіші досліди над нею” [5]) не вийшов за межі звичних на початку XX століття питань історико-філологічного кола, залишаючи поза увагою театральну культуру та постановочну практику.

Володимир Резанов, пропагуючи культурно-історичний метод, єдиним науково обґрунтованим методом дослідження літератури (отже, і театру, адже історія театру все ще сприймалася як складова історії літератури) вважав історичний метод [31, с. 2], а історичну поетику – найвищим видом вивчення фактів словесності [33, с. 4]. Разом із тим, він не відкидав і критику, завдання якої бачив у “всесторонньому роз’ясненні твору” [33, с. 42].

Найповніше дослідження питань методології театрознавства представлено у науковій спадщині *Володимира Перетця*. Його головні дослідження, присвячені питанням методології, це передусім праці “Из лекций по методологии истории русской литературы” (1914) і “Краткий очерк методологии истории русской литературы” (1922). Характеризуючи це дослідження В. Перетця як “подію”, що мала вплив далеко за межами кола прямих учнів ученого, Олександр Білецький зазначав: “Так чи не в перше з університетської кафедри був декларований “метод”, що вже після Жовтня отримав назву “формального”” [4, с. 17]. Відкидаючи суб’єктивні уподобання, наукові конвенції й актуальні соціальні проблеми (“ідеології – змінюються, факти – залишаються” [22]), В. Перетц закликав до полнезалежності (що можна зіставити з ідеями його сучасників – феноменологічною редуцією Е. Гуссерля, “остранением” В. Шкловського та ін.) і зосереджував увагу на найпростіших питаннях фундаментальної науки: як це було насправді, що це було насправді, як це зроблено? Спираючись на класифікацію методів, запропоновану В. Перетцем, можна стверджувати, що у власних працях дослідник використовував історичний, порівняльний, філологічний та біографічний методи, інколи в межах одного дослідження застосовував одразу кілька з них. Однак методологічний інструментарій дослідника не обмежувався цими чотирма методами, не випадково ж М. Бахтін вважав праці вченого “взірцем академічного еkleктизму” [17, с. 237].

Єдине у тогочасному вітчизняному театрознавстві визначення поняття “наука”, що дотично з визначенням її методів, було сформульоване на лекціях з історії театру *Петром Руліним*: “Наука навчає головним чином не фактам, а, тому, як обрамлювати ці факти, щоб охопити їх, вона навчає логіці, системі, порядку, методу, себто шляхам до істини” [37, с. 20]. У лекційних конспектах П. Рулін залишив також бачення принципів дослідження: “Шлях вивчення театру – є шлях ідеографічний – окремі з’явища розглядаються в певному порядку, згідно з яким і описуються. Крім того, <...> окремі з’явища не тільки описуються, але й з’ясовуються певним прагматизмом” [37, с. 21]. Пропагуючи ідеографічний підхід [37, с. 21], Рулін розширив і уточнив коло питань, досліджуваних історією театру, однак, на теоретичному рівні прагнув до узагальнення театрознавчого знання [36], спираючись, відповідно, на номотетичний підхід (формулювання й обґрунтування узагальнень, виведення закону), отже, на зовсім інший порівняно з ідеографічним якісний/кількісний відбір і подачу фактів.

Проблема головування ідеографічного чи номотетичного підходів суголосна проблемі вибору між індуктивним і дедуктивним принципом дослідження, що найяскравіше виявила себе у дискусії між В. Резановим та В. Перетцем. Індуктивний (від факту до узагальнення) передбачав незалежність від власної чи панівної концепції розвитку мистецтва (на кшталт “буржуазне / пролетарське”, “масове / елітарне” тощо), дедуктивний – залежність спочатку від корпоративної (академічної) традиції, а згодом – від ідеології (факт як ілюстрація до концепції) й естетичних уявлень доби (соціалістичний реалізм тощо).

Олександра Кисіля приваблював своїми можливостями метод німецьких істориків театру – реконструкція вистави [13, с. 8–9], однак не видавався йому прийнятним з огляду на матеріал і поточні завдання театрознавства. Спираючись на методологію, опановану ним під керівництвом університетського професора І. Шляпкіна [11, с. 14], він, як і більшість тогочасних істориків театру перебував у залежності від естетичного і культурно-політичного методу, про що, зокрема, свідчить запропонована ним періодизація історії українського театру [13, с. 8].

Об’єкт і предмет дослідження. У своїй практичній діяльності кожен із дослідників театру обрав для себе конкретний історичний період.

На відміну від І. Франка, В. Резанова і В. Перетца, чий науковий інтерес зосереджувалися на культурі “далекій”, “чужій”, “іншій” (до XIX століття) і типових явищах, подеколи анонімних, історики українського театру молодшого покоління зосереджували увагу переважно на культурі “ближчій”, “своїй” (від XIX століття). Різне розуміння території “минулого” свідчить не тільки про індивідуальні особливості мислення дослідників, а й про більшу залежність тематики їхніх досліджень від актуальних проблем культури. Розділення за поколіннями виявилось й у місці, що його відводили дослідники ідеологічним питанням, адже характерною ознакою першої третини XX століття, у якому відбувалося становлення істориків молодшого покоління, було прагнення відмежуватися від минулого або принаймні переосмислити минуле й акцентувати здобутки національного театру.

Відмінності у наукових принципах учених зумовлено тими моделями наукової діяльності, на які вони спиралися, що, зрештою, й визначило переважний інтерес В. Перетца до типології і фактів культурних, а, приміром, П. Руліна, який орієнтувався на праці німецьких театрознавців, – до ідеографічного підходу, прагматичних фактів і, за М. Геррманном, прагнення “повернути втрачені надбання, аж постануть вони перед нами у формі безпосередньої наочної копії” [2, с. 40]. Водночас, на відміну від М. Геррманна, який наголошував на “чіткому розмежуванні театрознавства й германістики” і таким чином уникав “занадто сильного наголошування на німецькій проблематиці” [2, с. 19], для П. Руліна національна проблематика стала визначальною.

Верифікація джерел і фактів. Чим далі розвивалася історія театру, тим більше накопичувалося звичних стереотипів. Це висунуло завдання верифікації джерел і фактів, що усвідомлювала більшість дослідників театру.

Класичний приклад недостатньої верифікації фактів – випадок із М. Геррманном, коли висунуту ним концепцію, котра забезпечила йому право вважатися фундатором театрознавства спростував А. Кестер. Проте цей випадок не поодинокий.

Так, Іван Франко, рецензуючи 1907 року працю Івана Стешенка з історії української драми, обгрунтовано закидав йому некритичне компілювання навіть не історичних, а історіографічних джерел [43, с. 247].

Однак, і сам І. Франко інколи ставав заручником власних концепцій, адже він спровокував кілька дискусій, котрі загострили проблему верифікації фактів. До коментаря І. Франка щодо Е. Ізопольського зверталися в різні роки В. Перетц, П. Рупін, Р. Пилипчук та ін. дослідники.

Зрештою полеміки та дискусії, що розгорталися на початку ХХ століття мали значення передусім як маркер ставлення до верифікації історичних джерел, отже, і до історичних фактів.

Хоча критика джерел і прагнення до об'єктивності належить до елементарних вимог академічної школи, однак для дослідників радянської доби, яких таврували як представників “буржуазно-академічного театрознавства” і звинувачували в “академічному об'єктивізмі” [39, с. 7], дотримання цих вимог ставало ледь не подвигом.

Незважаючи на це, критичне ставлення до джерел демонстрував у багатьох випадках Петро Рупін – чи не найяскравіше у працях, присвячених М. Кропивницькому [35] і М. Старицькому [38].

Історіографія сучасників Перетца, за винятком хіба що П. Рупіна, І. Франка, була детермінована зовнішніми відносно об'єкту дослідження теоріями й концепціями. На відміну від багатьох сучасників, В. Перетц намагався подолати інерцію чинних парадигм, що інколи надавало полемічного присмаку його працям, а подеколи змушувало зізнаватися у власному безсиллі: “Якщо свідчення джерела не дають достатніх підстав для ствердження тієї або іншої думки, – єдино чесним виходом є агностицизм, тобто зізнання у власному незнанні” [19, с. 23]. На відміну від більшості його сучасників, історіософія яких була телеологічною, філософія історії Перетца нагадує низку збігів обставин і ситуацій.

Доказова база. Для історії театрознавчої методології значення має не так доведення або спростування якогось історичного факту, як інструмент, доказова база, на яку спиралися різні дослідники.

Доказові стратегії *І. Франка* у розглянутих випадках ґрунтуються на зіставленні відомих і невідомих фактів, перевірки останніх можливістю вписати їх у вже відому концепцію або відкинути.

Інакше вибудовуються стратегії *П. Рупіна*, який змінює концепцію завдяки впровадженню у науковий обіг невідомих раніше документів.

І від *І. Франка*, і від *П. Рупіна* принципово відрізняється метод *В. Перетца*. Незважаючи на впровадження ним у науковий обіг величезної кількості джерел і фактів, свої найголовніші праці, в яких зачіпає ключові питання історії театру, він базує на давно відомих джерелах, котрі впродовж десятиліть вже перебували у науковому обігу. Так само як Іван Франко, а згодом і Петро Рупін, Володимир Перетц зосереджував увагу на фактах, пов'язаних із походженням явища, визначенням його природи і, головне, на фактах, оповитих легендами [18; 20; 23; 26; 27]. Розглядаючи 1934 року “Методи домарксистського літературознавства”, Олександр Цейтлін влучно, однак із негативною оцінкою, охарактеризував методологію вже репресованого на той час В. Перетца: “...вимогою вивчати не тільки літературні, а й історичні пам'ятники Перетц абсолютно стирає межі між наукою про літературу і історією культури і повертається до твердження Пауля, що включав до складу літератури “все, що збереглося в словесній формі, в ній виражено і поширюється”, тобто топить літературу в безмежному морі словесності” [47, с. 249]. Відкидаючи ідеологічні ознаки характеристики О. Цейтліна, цей підхід

Перетца, характерний для більшості його досліджень із питань театру, полягає в переході від фактів одиничних до фактів-понять, тобто в русі дослідника від літературознавства та історії театру до культурології. У термінології М. Карєєва – перехід від фактів прагматичних до фактів культурних.

Адресат наукового дослідження. Одним із ключових питань для розуміння наукової діяльності українських істориків театру є питання адресату – ідеального читача, з яким через власні розвідки вели і ведуть наукове спілкування дослідники. Очевидно, уявлення про власного адресата в українських істориків театру суттєво відрізнялися, про що, зокрема, свідчить їхнє ставлення до синтетичної історії театру.

У різні роки спроби викласти синтетичну історію українського театру або драми здійснили Д. Антонович, О. Кисіль, П. Рулін, І. Стешенко, І. Франко. На відміну від них В. Перетц уважав неможливим вибудувати історію розвитку театру на тогочасному етапі його вивчення [25, с. 1]. Відсутність подібних робіт у доробку Перетца можна пояснити ідеалізмом ученого, котрий адресував свої праці – академічній спільноті, професійному досліднику, сформованому історикові театру.

Здавалося б, до академічної спільноти звертався у своїх дослідженнях і В. Резанов. Однак відсутність нових фактів, питань чи спростувань чинних концепцій свідчить про те, що В. Резанов адресував свої тексти радше студентству, аніж уже сформованим історикам театру.

Олександр Кисіль писав свої праці передусім для “рядового читача” [13, с. 9, 10; 12, с. 13]. “Популярними” були і видання, в яких друкувався О. Кисіль. Його адресатом був аматор, студент перших курсів і театральний глядач.

Адресатом *П. Руліна* на початку його наукової діяльності була, як і в його вчителя В. Перетца, академічна спільнота, однак дуже швидко вчений змінив вектор своїх досліджень. Педагогічна та музейна діяльність змусила П. Руліна звернути увагу на практику театру. Очевидно, саме студентство, новий глядач спонукали П. Руліна до написання узагальнюючих праць.

Фактор адресата мав свій помітний вплив не лише на стилістичні чи термінологічні особливості досліджень, він відіграв визначальну роль у формуванні сценаріїв дослідження кожного з українських істориків театру.

Висновки. Українські історики театру спиралися на жанрову традицію історико-філологічних дисциплін, неформалізований “сценарій”, коло питань, на які вони намагалися відповісти на сторінках своїх праць. Для більшості істориків театру першої третини ХХ ст. характерним є культурно-історичний метод, який передбачав увагу до культурно-політичного, частково театрального контексту і соціологічної проблематики.

Зіставлення сформованих на початку ХХ ст. підходів до вивчення історії театру показує, що головними питаннями у процесі самовизначення театрознавства було відокремлення об’єкта дослідження театрознавства від історії літератури, етнографії, “політичної”, “естетичної” й “етичної” (за В. Перетцем) критики і театральної журналістики, формування методології дослідження.

Питання індуктивного/дедуктивного принципу дослідження, що постало на межі століть, тісно пов’язано із характером джерел, на які спирається історик театру, верифікацією даних, а у широкому сенсі, з природою фактів, якими оперує історик. О. Кисіль і Д. Антонович, з огляду на синтетичний характер їхніх праць, здебільшого спиралися на вторинні джерела і висновки попередників, тоді як І. Франко, В. Резанов, В. Перетц, М. Возняк і П. Рулін працювали переважно з першоджерелами.

Відмінності між методологією українських істориків театру означеного періоду пояснюються не лише суб'єктивними причинами на кшталт індивідуального стилю мислення, а й читачем, якому було адресовано їхні дослідження, отже, більшою або меншою залежністю від системи академічних або популярних жанрів; крайні полюси представлено працями М. Возняка, В. Перетця і В. Резанова (академізм), з одного боку, і працями Д. Антоновича і О. Кисіля (популяризація або розгляд театру у контексті українознавства й інших дисциплін), з іншого.

Тогочасна історіографія впливала не лише на формування образу минулого: синтетичними працями Д. Антоновича, О. Кисіля та І. Франка вона вибудовувала телеологічну історію і пропагувала ідейні та естетичні взірці; реконструкціями В. Перетця збагачувала постановочну практику театру.

Ключовими постатями у методологічних пошуках і дискусіях першої половини ХХ століття були: у німецькому театрознавстві – Макс Геррманн; в Україні – від кінця ХІХ ст. – І. Франко і В. Перетц, наприкінці 1920-х років – П. Рулін. Незважаючи на перетин окремих сегментів, їхні завдання лежали у різній площині: у культурно-політичній (І. Франко), академічній (В. Перетц), практичній (П. Рулін). Наприкінці 1920-х років, сформувавши ідеологічний дискурс, ініціативу перехопила влада.

Список використаної літератури

1. Антонович Д. Триста років українському театру. 1619–1919. Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. 272 с.
2. Бальме К. Вступ до театрознавства; наук. ред. Козак Б. Львів: ВНТЛ–Класика, 2008. 270 с.
3. Барбой Ю. К теории театра: учеб. пособие. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2008. 269 с.
4. Белецкий А. Наука о литературе в истории Харьковского университета. Окремий відбиток статті. *Труди філологічного факультету*. Харків: Харківський Ордена трудового червоного прапора державний університет ім. О. М. Горького, 1959. Т. 7. С. 5–30.
5. Возняк М. [рец.] Стара українська драма і новіші дослідження над нею. Рецензія на книгу В. И. Рязанов – Из истории русской драмы. – Москва, 1910. *Записки Наукового товариства імені Шевченка* / за ред. Грушевського М. Львів: Друк. Наук. Товариства ім. Шевченка, 1912. Т. СХІІ. С. 139–191.
6. Возняк М. Початки української комедії (1619–1819). Львів: Всесвітня бібліотека, 1920. 251 с.
7. Гарбузюк М. Володимир Перетц про ранньомодерні польсько-українсько-російські театральні зв'язки (До історії порівняльного театрознавства в Україні). Науковий вісник *Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: збірник наукових праць / редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2017. Вип. 21. С. 14–24.
8. Гарбузюк М. Іван Франко про українсько-польські театральні зв'язки. До історії театральної компаративістики в Україні / М. Гарбузюк. *Мистецтвознавство України*. Київ: ІПСМ України, 2017. Вип. 17. С. 17–32.
9. Гвоздев А. Из истории театра и драмы. 2-е изд. Москва : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2012. 104 с.

10. Документирование театрального наследия: Международная научная конференция: к 90-летию Российской государственной библиотеки искусств: доклады, сообщения, публикации / сост. Колганова А. Москва : Новое издательство, 2013. 424 с.
11. Кисіль О. Спогади про О. Г. Кисіля. 1969. *Державний архів Чернігівської області*. Ф. Р-1052. Оп. 1. Спр. 22. 20 с.
12. Кисіль О. Український вертеп. Київ, [б. в.], 1918. 68 с.
13. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. *Український театр*. Київ: Мистецтво, 1968. С. 33–152.
14. Клековкін О. Іван Франко: парадигма театрознавства: базові операції театрознавчого сценарію І. Франка. *Просценіум*. Львів, 2016. № 1–3 (44–46). С. 5–13.
15. Клековкін О. Історіографія театру : Напрями. Школи. Методи. Постагі: навч. посібник. Київ: АртЕк, 2017. 336 с.
16. Клековкін О. Театр при століку. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. Київ: Фенікс, 2013. 432 с.
17. Корниенко Н. Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт: от Фауста до Протея. Київ: Альтерпрес, 2014. 310 с.
18. Медведєв П. Н. [М. М. Бахтин]. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Бахтин М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М. Бахтин. Москва : Лабиринт, 2000. С. 186–348.
19. Перетц В. До історії вертепної драми: Замітки та матеріали // Записки Наукового товариства імені Шевченка; за ред. Грушевського М. Львів: Друк. Наук. Товариства ім. Шевченка, 1908. Т. LXXXV. Кн. V. С. 5–20.
20. Перетц В. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. Корректированное издание на правах рукописи. Київ: Тип. 2-ой Артели Печатников, 1914. 496 с.
21. Перетц В. Из начального периода жизни русского театра. *Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1908. Т. XII. Кн. 3. С. 181–225.
22. Перетц В. К постановке изучения старинного русского театра. *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.*: сб. / под ред. акад. Перетца В. Петроград: Academia, 1923. С. 7–33.
23. Перетц В. Лист до Н. П. Кистяківської. 26.03.1930. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 203, № 15. 1 арк.
24. Перетц В. Найдавніша згадка про театр на Україні. *Україна*. Київ: Державне видавництво України, 1924. Кн. 1–2. С. 14–15.
25. Перетц В. Несколько мыслей о старинном русском театре. *Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919*. Петроград : [б. в.], 1920. С. 217–225.
26. Перетц В. Письмо к Ерофееву И. за 15.11.1927. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 33, № 8079. – 1 л.
27. Перетц В. Театр в московской России 250 лет назад. *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.*: сб. / под ред. акад. Перетца В. Петроград : Academia, 1923. С. 35–64.

28. Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі. Україна. Київ: Державне видавництво України, 1926. Кн. 1. С. 16–33.
29. Песочинский Н. Начало театроведения. Гвоздевская школа. *Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов*: сб. / под ред. Овэс Л. Санкт-Петербург: РИИИ, 2007. Вып. 1. С. 71–107.
30. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної “Історії українського драматичного театру”. *Мистецтвознавство України*. Київ: Спалах, 2000. Вип. 1. С. 201–210.
31. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру. *Мистецькі обрії'2005–2006 : науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ: ППСМ України, 2006. Вип. 8/9. С. 131–144.
32. Резанов В. Дневник (28 мая 1893 – 24 июня 1894). 28 мая 1893 года. Ніжинська філія державного архіву Чернігівської області. Ф. Р–7621. Оп. 1. Спр. 51. 170 с.
33. Резанов В. Из истории русской драмы: школ. действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов / В. Резанов. Москва: Синод. тип., 1910. 344 с.
34. Резанов В. Работа “История русской критики” / В. Резанов // Ніжинська філія державного архіву Чернігівської області. Ф. Р–7621. Оп. 1. Спр. 42. 375 с.
35. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині / В. Резанов // Збірник історико-філологічного відділу Академії наук України. Київ : З друкарні Української академії наук, 1926. 203 с.
36. Рулін П. Життя і творчість М. Л. Кропивницького. *Кропивницький М. Твори. Редакція, вступна стаття та примітки П. Руліна*. [Київ]: Державне видавництво України, 1929. С. 7–122.
37. Рулін П. Завдання історії українського театру. *Річник українського театрального музею*. Київ: Київ-Друк, 1929. Вип. 1. С. 9–40.
38. Рулін П. Зміст історії театру. Конспект лекцій. 1922. ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 83. 29 арк.
39. Рулін П. М. П. Старицький-драматург. Старицький М. Вибрані твори. Вступна стаття, примітки і редакція П. Руліна. Харків, Київ: Література і мистецтво, 1931. С. V–LV.
40. Рулін П. Передне слово. Варнеке Б. Античний театр. Харків, Київ: Державне видавництво України, 1929. С. 5–17.
41. Рулін П. Студії з історії українського театру 1917–1924. *Записки історико-філологічного відділу Української Академії Наук*. Київ: Друкарня УАН, 1925. Кн. 5. С. 207–228.
42. Театр: історія, теорія, практика: зб. ст. / переклад з польсь. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. 204 с.
43. Театроведение Германии: Система координат: сб. / сост. Фишер-Лихте Э., Чепуров А. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2004. 319 с.
44. Франко І. [рец.] “Україна”, науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. Рік перший, том І. У Києві, 1907 р. Літературно-науковий вісник. 1907. Т. 38. Кн. 6. С. 506–512 ; Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 37 : Літературно-критичні праця (1906–1908). Київ: Наукова думка, 1982. С. 242–248.

45. Франко І. Задачі і метод історії літератури. *Зібрання творів*: у 50 т. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). Київ: Наукова думка, 1984. С. 7–16.
46. Франко І. Метод і задача історії літератури. *Зібрання творів*: у 50 т. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). Іван Франко. Київ: Наукова думка, 1984. С. 17–23.
47. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894]. *Зібрання творів*: у 50 т. Т. 29: Літературно критичні праці (1893–1895). Київ: Наукова думка, 1981. С. 293–336.
48. Цейтлин А. Методы домарксистского литературоведения. *Литературная энциклопедия*: в 11 т. Т. 7. Москва: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во “Сов. Энцикл.”, 1934. С. 241–288.

References

1. Antonovich, D. (1925). *Three hundred years of Ukrainian theater. 1619–1919*. Prague: Ukrainian Public Publishing Foundation [in Ukrainian].
2. Balme, K. (2008). *Introduction to theatrical studies*. Lviv: VNTL-Classic [in Ukrainian].
3. Barbov, Y. (2008). *Towards a theory of theater: textbook. Manual*. St. Petersburg St. Petersburg Academy of Theater Arts [in Russian].
4. Beletsky, A. (1959). *The science of literature in the history of Kharkov University*. Separate imprint of the article. Proceedings of the Faculty of Philology, 7, 5–30 [in Russian].
5. Vozniak, M. [rec.] (1912). Old Ukrainian drama and recent experiments on it. *Notes of the Shevchenko Scientific Society*, XII, 139–191 [in Ukrainian].
6. Vozniak, M. (1920). *Beginnings of the Ukrainian Comedy (1619–1819)*. Lviv: World Library [in Ukrainian].
7. Garbuzyuk, M. (2017). Volodymyr Perets on Early-Modern Polish-Ukrainian-Russian Theater Relations (Towards a History of Comparative Theatrical Studies in Ukraine). *Scientific Bulletin of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University*, 21, 14–24 [in Ukrainian].
8. Garbuzyuk, M. (2017). Ivan Franko on Ukrainian-Polish theater relations. Towards a History of Theater Comparative Studies in Ukraine. *Art Studies of Ukraine*, 17, 17–32 [in Ukrainian].
9. Gvozdev, A. (2012). *From the History of Theater and Drama*. Moscow: LIBROCOM Book House [in Russian].
10. *Documentation of the theatrical heritage: International scientific conference: to the 90th anniversary of the Russian State Library of Arts: reports, reports, publications* (2013). Moscow: New Publishing House [in Russian].
11. Kasil, O. (1969). Memories of O. G. Kasil. *The State Archives of Chernihiv Oblast*. F. R-1052. Op. 1. Ref. 22. 20 p [in Ukrainian].
12. Kasil, O. (1918). *Ukrainian vertep*. Kyiv [in Ukrainian].
13. Kasil, O. (1968). Ukrainian Theater. A Popular Essay on the History of Ukrainian Theater. *Ukrainian Theater*, 33–152 [in Ukrainian].
14. Klekovkin, O. (2016). Ivan Franko: paradigm of theatrical studies: basic operations of theatrical script I. Franko. *Proscenium*. Lviv, 1–3 (44–46), 5–13 [in Ukrainian].

15. Klekovkin, O. (2017). *Historiography of the theater: Directions. Schools. Methods. Figures*. Kyiv: ArtEkonomy [in Ukrainian].
16. Klekovkin, O. (2013). *Theater at the table. Methodology of Theater Studies: Travel Diary*. Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].
17. Kornienko N. (2014). *Nonlinear theater studies: the post-nonclassical landscape: from Faust to Proteus*. Kyiv: Alterpress [in Russian].
18. Medvedev, P. N. [M. M. Bakhtin]. (2000) Formal method in literary studies. A critical introduction to sociological poetics. Bakhtin M. (under the mask). *Freudism. Formal method in literary studies. Marxism and the philosophy of language. Articles*. Moscow, 186–348 [in Russian].
19. Peretz, V. (1908). *To the history of the playwright: Notes and materials. Notes of the Shevchenko Scientific Society*. Lviv, LXXXV, 5–20 [in Ukrainian].
20. Peretz, V. (1914). *From lectures on the methodology of the history of Russian literature. History of studies. Methods. Sources. Proofreading edition on the rights of the manuscript*. Kyiv: Type. 2nd Artelia Pechatnikov [in Russian].
21. Peretz, V. (1908). From the initial period of life of Russian theater. *Proceedings of the Department of Russian and Literature of the Imperial Academy of Sciences*. St. Petersburg, XII, 3, 181–225 [in Russian].
22. Peretz, V. (1923). *To the study of ancient Russian theater. Ancient theater in Russia XVII–XVIII centuries*. Petrograd, 7–33 [in Russian].
23. Peretz, V. (1930). Letter to N. Kistyakivska. 03/26/1930. *Institute of Manuscripts of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine*. F. 203, No. 15. 1 p [in Ukrainian].
24. Peretz, V. (1924). The earliest mention of theater in Ukraine. *Ukraine*. Kyiv, 1–2, 14–15 [in Ukrainian].
25. Peretz, V. (1919). Few Thoughts on Ancient Russian Theater. *Yearbook of the Petrograd State Theaters. Season 1918–1919*. Petrograd, 217–225 [in Russian].
26. Peretz, V. (1927). Letter to I. Erofeev on November 15, 1927. *Institute of Manuscript of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine*. F. 33, No. 8079. 1 p [in Russian].
27. Peretz, V. (1923). Theater in Moscow Russia 250 years ago. *Ancient theater in Russia XVII–XVIII centuries*. Petrograd, 35–64 [in Russian].
28. Peretz, V. (1926). Theatrical effects in ancient Ukrainian theater. *Ukraine*. Kyiv, 1, 16–33 [in Ukrainian].
29. Pesochinsky, N. (2007). Beginning of theater studies. Gvozdev's School. *Names. Events. Schools: Pages of the Artistic Life of the 1920 s*. Petersburg, 71–107 [in Russian].
30. Pylypchuk, R. (2000). On the principles of creating a multi-volume “History of Ukrainian Drama Theater”. *Art Studies of Ukraine*. Kyiv, 1, 201–210 [in Ukrainian].
31. Pylypchuk, R. (2006). Franko's conception of Ukrainian theater history. *Artistic horizons 2005–2006: scientific-theoretical works and journalism*. Kyiv, 8/9, 131–144 [in Ukrainian].
32. Rezanov, V. (1893). Diary (May 28, 1893 – June 24, 1894). May 28, 1893. *Nizhyn Branch of the State Archives of Chernihiv Oblast*. F. R-7621. Op. 1. Ref. 51. 170 p [in Russian].
33. Rezanov, V. (1910). *From the History of Russian Drama: Schools. valid XVII–XVIII centuries. and the Jesuit Theater*. Moscow: Synod printing house [in Russian].

34. Rezanov, V. The work "History of Russian Criticism". *Nizhyn Branch of the State Archives of Chernihiv region*. F. R-7621. Op. 1. Ref. 42. 375 p [in Russian].
35. Rezanov, V. (1926). Ukrainian drama. Ancient Ukrainian Theater. No. 1. Introduction. Stage Performances in Galicia. *Collection of Historical and Philological Department of the Academy of Sciences of Ukraine*. Kyiv: From the printing house of the Ukrainian Academy of Sciences [in Ukrainian].
36. Rulin, P. (1929). Life and creativity of M. Kropyvnytsky. *Kropyvnytsky M. Works*. [Kyiv], 7–122 [in Ukrainian].
37. Rulin, P. (1929). Tasks of the History of Ukrainian Theater. *Dictionary of the Ukrainian Theater Museum*. Kyiv: Kyiv-Print. Vol. 1. P. 9–40 [in Ukrainian].
38. Rulin, P. (1922). Contents of the history of the theater. Lecture notes. *CDAMLM of Ukraine*. F. 90. Op. 1. Ref. 83. 29 p [in Ukrainian].
39. Rulin, P. (1931). M. Staritsky as a playwright. *Staritsky M. Selected works*. Kharkiv, Kyiv, V – LV [in Ukrainian].
40. Rulin, P. (1929). Front word. Varneke B. *Ancient Theater*. Kharkiv, Kyiv, 5–17 [in Ukrainian].
41. Rulin, P. (1925). Studies on the history of Ukrainian theater 1917–1924. *Notes of the History and Philology Department of the Ukrainian Academy of Sciences*. Kyiv, 5, 207–228 [in Ukrainian].
42. *Theater: History, Theory, Practice* (2013). Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
43. *German Theater Studies: Coordinate System* (2004). St. Petersburg: The Baltic Seasons [in Russian].
44. Franko, I. [rec.] (1982). "Ukraine" – scientific and literary journalistic monthly journal. Year One, Volume I. In Kyiv, 1907. *Collection of works: in 50 volumes*. Vol. 37: Literary-critical works (1906–1908). Kyiv, 242–248 [in Ukrainian].
45. Franko, I. (1984). Problems and method of literature history. *Collection of works: in 50 volumes*. Vol. 41: Literary-critical works (1890–1910). Kyiv, 7–16 [in Ukrainian].
46. Franko, I. (1984). Method and problem of literature history. *Collection of works: in 50 volumes*. Vol. 41: Literary-critical works (1890–1910). Kyiv, 17–23 [in Ukrainian].
47. Franko, I. (1981). The Russo-Ukrainian Theater (Historical Outlines) [1894]. *Collection of works: in 50 volumes*. Vol. 29: Literary-critical works (1893–1895). Kyiv, 293–336 [in Ukrainian].
48. Zeitlin, A. (1934), Methods of Domarxist Literary Studies. *Literary Encyclopedia: in 11 vols*. Moscow, 7, 241–288 [in Russian].

Стаття надійшла до редколегії 15.09.2018

Прийнята до друку 27.10.2018

RESEARCH METHODOLOGY IN THE UKRAINIAN THEATER STUDIES OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Anastasiia KORZHOVA

*Kyiv National I. K. Karpenko-Kary
Theatre, Cinema and Television University,
Drama study department
40 Yaroslav Val, Kyiv, Ukraine, 01054,
phone: +380669476820; email: anastasiia1991z@gmail.com*

The formation of academic theater studies, its schools and methods took place at the beginning of the 20th century and is associated with the research activities of the first Ukrainian historians of the theater – O. Kussil, V. Peretz, V. Rezanov, P. Rulin, I. Franko and others. However, the methodological achievements of these researchers, as well as the achievements of many of their contemporaries, were removed from the scientific circulation for a long time because of the forced humanities unification. At the same time, in recent decades, theatrical science has been in a certain crisis, caused by the lack of a method that requires turning to the origins of the science of the theater. The purpose of the research – to identify, systematize and compare the Ukrainian theater historians' methodological principles of the early twentieth century based on the analysis of printed and archival sources. Methods: a comparative-historical method, which allows revealing common and distinctive features among scientific views of theater historians; a historical-typological method, which makes it possible to determine the main directions and forms of activity of the first theatrical scholars, ways of methodology development, methodological approaches in theater studies at the beginning of the XX century. Scientific novelty is that the main issues in the process of self-determination of theater studies were the theater studies object separation from the history of literature, ethnography, criticism and theatrical journalism, the research methodology formation. It is noted that the question of the inductive / deductive research principle, which emerged at the turn of the century, is closely related to the nature of the sources, on which the theatre historian relies, their verification and, in a broad sense, the nature of the facts used by the historian. The definition of individuals or groups that formulate the agenda – initiate or provoke a range of questions for general discussion – are of essential value for understanding scientific communications. In Germany, M. Germann was the one, who initiated the discourse on the method, in Ukraine – from the end of the twentieth century – V. Peretz and I. Franko, in the late 1920s – P. Rulin. Despite the overlap of the segments, their tasks center around different issues, including the cultural-political (I. Franko), academic (V. Peretz), practical (P. Rulin) ones.

Keywords: Volodumir Peretz, Petro Rulin, Ivan Franko, theater studies methodology, theatre history.

МИСТЕЦТВО

УДК 745.52.011.2(477)

doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10437>

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В АРТТЕКСТИЛІ УКРАЇНИ

Ольга ЛУКОВСЬКА

*Львівський палац мистецтв,
вул. Коперника, 17, Львів,
тел: +380677136730; email: olhalukovska@yahoo.com*

Досліджено використання та творчу інтерпретацію мотивів народного мистецтва, фольклорних та етнографічних образів у декоративних творах арттекстилю України. Доведено, що поетичні образи усного та пісенного фольклору трансформуються через асоціативне авторське сприйняття. Художникам властиве глибоке розкриття національних тем, де поєднується історія, і фольклор, і народні звичаї. У тематичному спрямуванні митців цікавить багатозначність образів трипільської культури, художня творчість скіфів і сарматів, давньослов'янська архаїка. Тематичний діапазон охоплює також міфологію, давні космогонічні уявлення тощо. Зазначено, що під час створення gobelенів, панно, батиків, автори домагаються декоративності, засобами та інструментами якої є графічність, площинність, колір. У композиції часто залучають мотиви традиційних килимових та вишиваних орнаментів, використовують ритміку візерунків народних плахт і верет, застосовують традиційні текстильні техніки виконання, національний колорит. Зауважено тенденцію до створення абстрактно-сюжетних композицій з використанням етномотивів. У таких творах увага акцентована на грі абстрактних кольорових плям. Проте це не лише умовні формальні пошуки кольорів, плям, ліній: композиції мають асоціативно-змістовий підтекст. Проведено аналіз образно-змістових, композиційних і виражальних засобів в авторських роботах, з'ясовано не лише вплив, а й взаємозв'язок народних традицій з професійним арттекстилем. Доведено, що поєднання традицій минулого із сучасністю є прикметною рисою українського текстилю. Простежено, що багаті етнографічні джерела використовували Н. Паук, В. Федько, І. Задорожний, М. Білас, О. Саєнко, В. Прядка, С. Шабатура, І. та М. Литовченки та інші. Зазначено, що оригінальність творів того чи іншого художника проявляється в особливостях авторської манери виконання, розумінні властивостей матеріалу, сміливому застосуванні різних технік.

Ключові слова: арттекстиль, художній текстиль, традиції, етнографія, фольклор, інтерпретація, художник, образ.

Постановка проблеми. У культурному розвитку кожної нації важливу та незаперечну роль завжди відіграє мистецтво, адже воно є яскравим показником характерних особливостей як зовнішнього вияву життя народу, так і внутрішнього духовного змісту. Ретельне вивчення питань теорії та практики українського мистецтва збагачують наші знання про характер та динаміку творчого процесу.

Однією із актуальних мистецтвознавчих проблем сьогодення є дослідження розвитку сучасного декоративного мистецтва. Таке завдання стоїть і перед науковцями, що займаються вивченням арттекстилю – яскравого явища та невіддільної складової декоративного мистецтва України. Особливої уваги заслуговує вивчення впливу традицій народної культури на образно-художню структуру арттекстилю.

Останні дослідження та публікації. При написанні статті важливим було вивчення та переосмислення напрацювань попередників з цієї теми у сфері теоретичного підґрунтя. Окремі аспекти значення та ролі традицій народного мистецтва, фольклору та етнографічної спадщини в професійному текстилі висвітлювали дослідники К. Гончар, Л. Жоголь, Т. Кара-Васильєва, О. Никорак, О. Ямборко та багато інших [2–4; 9–10].

Виокремлення раніше не з'ясованих частин загальної проблеми. Вивчення багатьох джерел дає змогу розкрити окремі тенденції формування текстильного мистецтва України під впливом народних традицій. Однак, попри певний досвід та досягнення у вивченні цієї теми та цінність наукових розвідок, відзначимо, що існує потреба у комплексному дослідженні та осмисленні теми.

Формулювання мети статті. Мета цієї публікації полягає у з'ясуванні впливу народних традицій на образно-художню та змістову мову професійного арттекстилю та аналізі фольклорних й етнографічних образів у мистецьких творах провідних майстрів-текстильників.

Виклад основного матеріалу. Народні українські традиції та звичаї формувалися з доісторичних часів, відображаючи найрізноманітніші потреби народу та поповнюючи його матеріальну й духовну спадщину. Важлива роль зокрема належить усному фольклору, який завдяки мові передавався поколіннями та слугував базою національної свідомості і культури.

Дослідження мистецької практики показує, що у формуванні системи естетичних вартостей художнього текстилю народне мистецтво, фольклор та етнографія займають чи не найважливіше місце.

Українські митці арттекстилю активно черпають натхнення у багатомістових національних традиціях: образні вирішення творів народжуються на ґрунті проникнення у сутність народної творчості, її філософії. Автори різних поколінь спираються на потужний досвід народного мистецтва, адже в основі його стійкої естетичної програми лежать непорушні закони формотворчості, що служать основою для усього мистецтва.

Утверджуючи український стиль та національну тему у монументальному мистецтві, М. Бойчук, навчав своїх учнів знаходити у творах минулого типові для них закономірності, закони побудови композиційних схем, тощо. Митець наголошував, “що ми маємо невичерпні джерела зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах, а також в піснях, музиці, мелодіях, танцях, обрядах, казках, думах, у мові <...> Це є наші неоціненні скарби, у котрих є вже увесь синтез малярства національного, синтетично-українського! Треба тільки мати свідомість і вміння з цього матеріалу користати...” [8, с. 97; 6].

Звернення до багатих етнографічних джерел простежуємо насамперед у творчості художників старшого покоління – Н. Паук, В. Федька, І. Задорожного, М. Біласа, О. Сасенка, О. Владимирової, В. Прядки, С. Шабатури, І. та М. Литовченків та

інших, які будували свою творчість на основі минулих досягнень. Надзвичайно важливим при цьому був взаємозв'язок та взаємозумовленість традицій минулого із сучасністю.

Особливо це відчутно у творах, тематика яких пов'язана з фольклором і народним побутом українців. Засобами текстильного мистецтва митці відображають українські звичаї, обряди, танці; поетичні образи легенд та пісень трансформуються через асоціативне авторське сприйняття.

Автори створюють художні твори, використовуючи засоби умовності та декоративності. У композицію часто долучають мотиви традиційних килимових та вишиваних орнаментів, використовують ритміку візерунків народних плахт і верет, застосовують традиційні текстильні техніки виконання, національний колорит. Різнобарвним яскравим колоритом і поетично-мелодійним настроєм відзначаються ткани та вишиті композиції М. Біласа, створені за гуцульськими мотивами (“Великдень”, “Бойківська мадонна”, “Наречені”). У цих творах народна фольклорна основа переосмислена і “переведена” на сучасний професійний рівень [5; 7].

Створюючи декоративні роботи, автор інспірується багатьма можливостями народного мистецтва – від ліжничого ткацтва до гуцульської різьби (“Бабине літо”, “Пісня Синьогір'я”, “Намиста красуні” тощо) [10, 135].

Авторська трансформація традицій народного мистецтва зокрема килимарства, спостерігається у творчості О. Владимирової. У співпраці з В. Прядкою було створено декілька декоративних килимів “Українське бароко”, “Київський”, “Козацький”, зображальні мотиви яких побудовано з використанням іконографії та візерункових елементів народних килимів.

Захоплення мотивами народного мистецтва мешканців Карпат відобразилось у багатьох творах Н. Паук, які позначені багатством засобів художньої виразності та образно-емоційним звучанням. Художниці властиве глибоке розкриття національної теми, де перегукуються історія, фольклор, народні звичаї. Такі тенденції бачимо у творах “Ярослав Осьмомисл”, “Бойківщина”, “Данило Галицький”, “Великодній” та багато інших.

Творчість митців старшого покоління стала основою, на якій розвинулася діяльність середньої генерації. Етнографічні ремінісценції можна простежити у творах Н. Борисенко, О. Парути-Вітрук, М. Базак, З. Шульги, В. Роєнко та інших. Митці усвідомлюють, що народні традиції були й залишаються основою та перспективою різноманітних культурних процесів, а народне мистецтво є гармонією краси й доцільності. Творче переосмислення традицій стимулює вироблення власного стилю, пошуків нових образів, концепцій, власної художньої мови, сприяє формуванню творчої індивідуальності.

Під час створення композицій гобеленів, панно, батикових розписів художники домагаються декоративності, засобами та інструментами якої є графічність, площинність, колір. Оригінальність світосприйняття того чи іншого художника проявляється в особливостях авторської манери виконання, розумінні властивостей матеріалу, сміливому застосуванні різних технік.

Яскраве декоративне начало виразно домінує у творах Н. Дяченко-Забашти, О. Куцої, О. Ковальчука; різні художні прийоми та естетичні уявлення минулого притаманні творам Н. Саєнко, Т. Лукашевич, О. Риботицької.

У народному фольклорі черпає своє натхнення О. Риботицька: гуцульські пісенні мотиви ремінісцентними інтонаціями виринають у гобелені “Коломийки” в яскравих образах жінок, одягнених у народні строї. Барвіста декоративна композиція, виконана у теплій гамі, створює враження святкової піднесеності.

Прикметним для художників є зацікавлення глибинним значенням орнаментів, що в давні часи мали сакральне навантаження. При створенні декоративних композицій художники використовують багатий арсенал технічних прийомів та технік – вибійку, вишивку, аплікацію, техніки холодного та гарячого батику, різні ткацькі техніки.

Багатовіковий народний традиційний досвід митці поєднують із новими образно-пластичними завданнями. Важливою тенденцією у творчості середнього, а також молодшого покоління є те, що відбувається сучасне переосмислення фольклорного, етнографічного та історичного матеріалу.

До речі, подібна ситуація спостерігається й в інших видах мистецтва – живописі, графіці, скульптурі. Митців цікавлять зокрема художня цілісність і багатозначність образів трипільської культури, художня творчість скіфів і сарматів, давньослов'янська архаїка, тематичний діапазон охоплює прадавні часи, міфологію, давні космогонічні уявлення тощо.

Усе це дає можливість для широких образних асоціацій та узагальнень, які втілюються авторами у декоративних композиціях. Художні образи часто трансформуються у знаки-символи, адже справжнє мистецтво завжди символічне. Символи є потужними підвалинами національної культури, а їх знання допомагає нам усвідомити картину світу, зрозуміти спосіб мислення предків, їх естетичні, моральні цінності та ідеали [4].

Палітра творчої інтерпретації мотивів та знаків доволі широка. Звертаючись до першоджерел, автори не завжди намагаються вникнути у сутність таємничих оберегів і знаків, а часто використовують візуальні декоративні якості.

Взаємодія традиції із сучасністю виливається у низку цікавих, оригінальних вирішень у творах С. Бурак, Т. Печенюк, О. Пілюгіної, О. Майданець, Л. Борисенко, В. Роєнко та інших.

Своєрідно ставиться до використання мистецької спадщини О. Майданець. Гобелен “Осениця” – це авторська розповідь, своєрідна формула світосприйняття з власним прочитанням давніх знаків, яка спрямована на подальші рефлексії глядача.

У своїх гобеленах-килимах художниця створює образ рідної української землі, використовуючи умовно-площинні зображення фігур людей, коней, птахів, дерев, квітів та колористичне багатство народного мистецтва.

У килимі “Присвята Олександрові Саєнку” геометрична стилізація наближає мотиви до орнаменту, а вся композиція постає як символ будови Всесвіту. Особливо такому відчуттю сприяє ромбоподібний центр композиції, в якому зображена квітка-дерево життя, трактована в стилістиці подільського килимарства. Авторка глибокого за змістом та сучасного за формою твору доводить, що народні традиції у декоративному мистецтві є невичерпним джерелом натхнення для сучасних митців [1].

Образ прадавнього символічного дерева-життя використовує Л. Борисенко у серії декоративних вишиваних панно “Райське дерево” та Т. Лукашевич у батику “Дерево життя”. Зображення слов'янських богів зустрічаємо у творі Н. Дяченко-Забашти “Праприсутність”, створений під впливом трипільської культури; образ

кам'яного збруцького ідола декоративно інтерпретує М. Шеремета у творі “Світовид”.

Особливості індивідуальної мистецької мови виявляються в метафоричному осмисленні та багатоманітному трактуванні художниками писанкових мотивів, що вражають надзвичайним багатством і різноманітністю. Українське писанкарство – це ціла система світобачення, що своїм корінням сягає ще часів доісторичних культур. Оригінальні орнаменти писанок, їх вишуканість, довершеність та гармонія колориту приваблюють Д. Зав'ялову, І. Шостак-Орлову, Т. Печенюк та багато інших митців.

Аналізуючи образно-художні прийоми, притаманні арттекстилю, спостерігаємо зростаючу увагу до створення абстрактно-сюжетних композицій з використанням етно мотивів. У таких творах увага акцентована на грі абстрактних кольорових плям. Такі роботи – це не лише умовні формальні пошуки кольору, плям, ліній: композиції здебільшого мають асоціативно-змістовий підтекст. В окремих роботах абстракція поєднується з фігуративними образами.

Поліфонічність абстракції властива багатьом художникам зокрема О. Маріно, О. і О. Левадним, Л. Квасниці-Амбіцькій, Д. Якимчук, Л. Богайчук, Т. Витягловській, О. Хоменко.

Оригінальні образами з далекого минулого наявні у творах О. Хоменко, в яких відчутна спроба поєднати традиційне зі сучасним інтелектуалізмом. Наприклад, у гобелені “Мрії і реальність” авторка вміло поєднує фігуративне зображення, архітектурні мотиви, візерункові елементи подільських килимів та загадкові знаки-символи. Майже всі твори О. Хоменко виконані у монохромному колориті та вирізняються вишуканістю ліній, детальним опрацюванням композиційних елементів.

Для здійснення творчих завдань автори підпорядковують задуманій ідеї різноманітні мистецькі прийоми, що свідчить не лише про їх професійність, а й про сформовану власну концепцію. У творах наявний авторський підтекст, підкреслений індивідуально знайденими композиційними та образно-художніми вирішеннями.

Висновки і перспективи використання результатів. Дослідження творчої практики доводить, що митці арттекстилю звертаються до національних традицій, народного мистецтва, етнографії та активно використовують ці надбання у своїй творчості. Художні твори демонструють багатство образно-композиційно рішень і багатогранність художньо-виражальних засобів. Незважаючи на різноманітність творчих задумів, у майстрів арттекстилю є низка спільних рис, а саме – асоціативне наповнення творів, інтелектуальний підхід до обраних тем, підкреслена декоративність художнього виразу.

Матеріал проведеного дослідження може бути використаний для подальшого вивчення тенденцій сучасного художнього текстилю. Аналіз художніх творів стане корисним у дослідженні творчості окремих авторів, що працюють в артектилі, стаття також може служити основою при написанні курсових, дипломних та магістерських робіт, для написання методичних розробок, підготовки курсів лекцій з історії українського текстилю.

Список використаної літератури

1. Андріяшко В. Трансформація традиційних іконографічних схем в композиціях сучасних митців Київської школи художнього текстилю. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Духовна культура як домінанта українського життєтворення”*. Київ, 2005. Ч. 2. С. 8–11.
2. Гончар К. Взаємодія народного і професійного декоративно-прикладного мистецтва в 1900–1990-х.. *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн. / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ*. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 241–250.
3. Жоголь Л. Формування сучасного інтер'єру засобами мистецтва. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ, 2008. Вип. 8. С. 87–91.
4. Кара-Васильєва Т. Традиції в народному мистецтві. *Образотворче мистецтво*. 1980. № 6. С. 9–11.
5. Лашук Ю. Михайло Білас – це стиль, школа, академія. *Образотворче мистецтво*. 1993. №1. С. 12–14.
6. Майданець О. Становлення національної школи монументально-декоративного мистецтва в Україні (перша третина ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05; Нац. акад. образотвор. мистецтв. і архіт. Київ, 2006. 19 с.
7. Михайло Білас. Альбом / упор. Б. С. Бутник-Сіверський. Київ: Мистецтво, 1972. 90 с.
8. Михайло Бойчук. Візантизм. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. Д. Горбачов. Київ: РВА “Тріумф”, 2005. 382 с.
9. Никорак О. З історії розвитку ткацтва в Україні. *Народознавчі зошити*. 1998. № 4. С. 396–407.
10. Ямборко О. Рецепція вітчизняного гобелена 1960–2000-х рр. в процесі текстильної метаморфози. *Вісник ХДАДМ*. 2005. № 9. С. 132–142.

References

1. Andriashko, V. (2005). Transformatsiia tradytsiinykh ikonohrafichnykh skhem v kompozytsiiakh suchasnykh myttsiv Kyivskoi shkoly khudozhnoho tekstyliu. [Transformation of traditional iconographic schemes in the compositions of contemporary artists of the Kiev art textile school]. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii “Dukhovna kultura yak dominanta ukrainskoho zhyttietvorennia”*. [Materials of the all-Ukrainian scientific and practical conference “Spiritual culture as the dominant of Ukrainian life-making”]. Kyiv, Ch. 2, 8–11. [In Ukrainian].
2. Honchar, K. (2013). *Vzaiemodiia narodnoho i profesiinoho dekoratyvno-prykladnoho mystetstva v 1900–1990-kh*. [Interaction of folk and professional decorative art in the 1900-1990]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. [Art culture. Actual problems]. Kyiv : Feniks, # 9, pp. 241–250. [In Ukrainian].
3. Zhohol, L. (2008). Formuvannia suchasnoho interieru zasobamy mystetstva. [Formation of modern interior by means of art]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. [Ukrainian art studies: materials, research, reviews]. Kyiv, 8, 87–91. [In Ukrainian].
4. Kara-Vasyliieva, T. (1980). Tradytsii v narodnomu mystetstvi. [Traditions in folk art]. *Obrazotvorche mystetstvo*. [Fine art]. Kyiv, 6, 9–11. [In Ukrainian].

5. Lashchuk, Yu. (1993). Mykhailo Bilas – tse styl, shkola, akademiia. [Mychaylo Bilas is a style, a school, an academy]. *Obrazotvorche mystetstvo*. [Fine art]. Kyiv, 1, 12–14. [In Ukrainian].
6. Maidanets, O. (2006). *Stanovlennia natsionalnoi shkoly monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva v Ukraini (persha tretyna XX st.) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav.* [The formation of the national school of monumental-decorative art in Ukraine (first third of the XX century): author's abstract disser. ... candidate of art criticism]. Kyiv. [In Ukrainian].
7. *Mykhailo Bilas. Albom.* (1972). [Mychaylo Bilas. Album]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
8. *Mykhailo Boichuk. Vizantyzm. Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty.* (2005). [Mychaylo Boychuk. Byzantineism. Ukrainian avant-garde as theorists and journalists]. Kyiv: RVA "Triumf". [In Ukrainian].
9. Nykorak, O. (1998). Z istorii rozvytku tkatstva v Ukraini. [From the history of weaving development in Ukraine]. *Narodoznavchi zoshyty*. [Ethnographic notebooks]. 4, 396–407. [In Ukrainian].
10. Yamborko, O. (2005). Retseptsiia vitchyznianoho hobelena 1960–2000-ky rr. v protsesi tekstylnoi metamorfozy. [Reception of the national tapestry of the 1960–2000 in the process of textile metamorphosis]. *Visnyk KhDADM*. [Visnyk KhDADM]. 9, 132–142. [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 16.09.2018

Прийнята до друку 20.10.2018

TRANSFORMATION OF FOLK CULTURE IN UKRAINIAN ART TEXTILE

Olha LUKOVSKA

*Deputy Director of Lviv Art Palace
D. Sc. in Art Studies, Professor*

The paper discusses the use and creative interpretation of folk art motives as well as folk and traditional images in decorative works of Ukrainian art textile. The main objective of the study is to demonstrate how artists use resources of art textile to depict Ukrainian traditions, rituals and dances and how poetic images of spoken and sung folklore are transformed through associative author's interpretation. One of the important findings is that artists are likely to deeply dive into national themes in which history meets folklore and traditions.

The method of art analysis and comparative historical method were used to have an insight into the creativity of artists and their artworks.

It is noted that as far as thematic directions are considered, multiple meanings of Trypillian cultural images are in focus of artist's interest, including artworks of scythians and sarmatians and ancient Slavic archaic. Thematic range covers mythology, ancient cosmogony and so on.

The paper emphasizes that in the process of creation of tapestries, panels and batiks authors try to be decorative by means of graphics, color and plane art. Compositions often include motives of traditional carpet and embroidered ornaments, rhythmic of traditional clothes decorations. Common textile techniques with folk flavor are used.

A tendency to the creation of abstract-story compositions with ethnic motives is outlined. Such artworks focus attention on the interplay of abstract color stains. However, this is not just formal search of colors, shapes or lines: compositions have associative and sensible context.

The study was done using the analysis of imagery, contextual, compositional and expression means in artworks. Not only influence but also interconnections of folk traditions with professional art textile are established. Significant conclusion from the study is that combining traditions of the past with contemporary art is a characteristic feature of Ukrainian textile.

Rich ethnographic sources were used by N. Pauk, M. Bilas, O. Sayenko, O. Vladimirova, V. Pryadka, S. Shabatura, I. and M. Litovchenky and others.

It is relevant that originality of the works of a certain artist is manifested in peculiarities of artistic manner, understanding of material properties and daring application of various techniques.

Keywords: art textile, traditions, ethnography, folklore, interpretation, artist, image.

УДК 391.91: 7.012

orcid.org/ 0000-0002-6934-9310; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10438>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕХНОЛОГІЙ МИСТЕЦТВА ТАТУЮВАННЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ХУДОЖНЮ ЯКІСТЬ І ВИРАЗНІСТЬ ЗОБРАЖЕНЬ

Олександр КРОТЕВИЧ

*Київський національний університет технологій та дизайну
вул. Немировича-Данченка, 2, Київ, Україна, 01011,
тел: +380638173505; e-mail: aleksandr_44@ukr.net*

У дослідженнях, присвячених проблемам татуювання, як сучасної творчої практики до сьогодення були визначені окремі недоліки в розкритті змістовності самого творчого процесу татуювання, його історичних та естетичних складових. Серед кількості наукових праць здебільшого розглядали окремі чинники фізіології процесу тату, сучасного технічного дизайну обладнання та деяких медичних аспектів. Проблематика впливу класичних та трансформованих сучасних технологій татуювання на якість та художню виразність зображень наразі залишається одним із головних аспектів проблематики цього напрямку в мистецтві. У цій статті сконцентрованим пріоритетом у розумінні значущості татуювання як одного з яскравих творчих способів самовираження особистості в сучасному суспільстві є вивчення архаїчних та нових технік виконання татуювання, а також визначення того, як технологія виконання впливає на якість сучасного художнього татуювання. Мета роботи полягає в окресленні пріоритету розгляду трансформації технологій тату та їх впливу на художню якість і виразність зображень. Унаслідок незначної системної інформації, неупорядкуванні засобів, методів нанесення художніх татуювань, автор цієї статті ставить задачі системно розглянути, окреслити техніки та технології татуювання, трансформації в сучасності та визначити зміни художньої виразності цього модного напрямку декорування тіла. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний та методи аналізу дослідження. При аналізі останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано вивчення цієї проблематики було визначено окремі недоліки в розкритті змістовності самого творчого процесу татуювання, його історичних та естетичних складових. Дослідженню питання татуювання і його розвитку присвячено невелику кількість наукових праць, де здебільш розглянуто окремі чинники фізіології процесу тату, сучасного технічного дизайну обладнання, та деяких медичних аспектів що стосуються санітарної гігієни і стерилізації. У джерелознавчо-бібліографічних дослідженнях вдалося виявити роль історичного аспекту татуювання, який розглядали В. Барановський (2002), Д. Хамблі Уотсон (2014), А. Джон Раш (2011), професор антропології зі Сьєрра, який багато уваги приділяв містичному значенню татуювання та його функції повідомлень до поколінь. Ф. Федотов (2011) поверхнево окреслював моменти сучасного процесу тату, більше приділяючи увагу переліку зображень популярних татуювань. У результаті проведеної дослідницької роботи вдалося розглянути татуювання по-новому, як один із яскравих творчих способів самовираження особистості в сучасному суспільстві, як творчу та мистецьку практику з його техніками та технологіями. До тепер татуювання розглядали більше з погляду криміналістики та

судової медицини, зокрема криміналісти Д. Балдаєв (2006), В. Пирожков (2007), які застосовували методи ідентифікації за татуюванням та використовували ці описи для запобігання та розкриття злочинів. У процесі цього дослідження розгорнуто розглянуто та окреслено техніки та технології татуювання, визначено трансформацію технологій та технік виконання в сучасності та визначено вплив сучасних технологічних змін на художню якість та виразність цього модного напрямку декорування тіла. Нові технології, нові стилі та техніки в татуюванні і нестандартні художні рішення призводять до появи композицій, яким притаманний характерний творчий підхід та високохудожні риси. Їх наявність свідчить про культурний вплив на мистецтво татуювання з боку образотворчих мистецтв та графічного дизайну. Стилистика образів у мистецтві татуювання містить конкретний результат практики, що поєднує малюнок та спеціальні техніки і технології нанесення. Техніки та технології мистецтва татуювання мають тверді історичні корені: у своїх початках воно пов'язане з первісними цивілізаціями, які дійшли до нашого часу і вдосконалилися внаслідок розвитку інструментарію, в зокрема, технічного, а разом з тим, нових технік та технологій.

Ключові слова: Татуювання, техніка виконання, композиції, творчість, мистецька практика, художні зображення, декорування, краса тіла.

Татуювання, в сучасному світі поширене поняття, один із найдавніших видів творчості людини. Вважається, що перші татуювання з'явилися після опіку первісної людини, яка заснула біля багаття, і рана, яка увібрала деревне вугілля та золу, нагадувала темні обриси якогось малюнка [3; 10] Хоча різновиди сучасного татуювання існували в давні часи, то татуювання як вид мистецтва в істинному розумінні слова – як “*малювання наколюванням*”, завдяки розвитку технологій і соціальної значущості, по справжньому з'являється тільки в цей час. Технологічні особливості татуювання як одного із видів художньої діяльності всередині своєї практики різні за своєю суттю. Татуювання за глибиною введення барвника можна виконувати двома методами: епідермальним і дермальним. Наприклад, *епідермальне (поверхневе) татуювання* виконують нанесенням на шкіру, з подальшою імпрегнацією в епідерміс спеціальних фарбувальних засобів у вигляді рідин або хни. До епідермального методу належать тимчасові тату, біотату або малюнки боді-арту.

Щодо *дермального глибокого татуювання* [4] окреслено, що його проводять методом введення барвників глибокі шари шкіри та за певних обставин зберігається тисячоліттями. Підтверджені, збережені впродовж 5000 років татуїовані мумії Пазирикської епохи [1]. Цей метод частіше застосовують при виконанні класичних і художніх татуювань.

Існують різні техніки та технологічні особливості татуювання, багато з яких збереглися в незайманому вигляді з давніх часів, інші трансформуються та впливають на якість зображень та художню виразність татуювання. Найвишуканіша *технологія* древнього татуювання – це “*косметична*”, або подряпування. Малюнки на стінах єгипетських пірамід, де жінки завжди зображені з макіяжем, з чітко підведеними губами, дають підставу припускати, що техніку татуювання активно використовували єгиптянки з древніх часів. За допомогою бамбукових паличок та натуральних барвників єгипетські жінки підкреслювали красивий вигин брів і підводили губи. Ця техніка дозволяла залишати на деякий час малюнок стійким і було прообразом сучасного поверхневого художнього татуажу [3] та виконувала функцію декоративного оздоблення та краси тіла.

Одна з найдревніших технологій татуювання є *технологія Древніх шумерів* – її називають “Вічною картинкою”. Ця найпримітивніша *технологія* була однією з перших технологій нанесення зображень на тіло в одній із розвинених древніх цивілізацій Месопотамії. Техніка татуювання була така: розігріту через пропарену тканину ділянку тіла покривали хною чи золою, розведеною натуральними барвниками зі соком деяких дерев. Потім гострим предметом продряпували крізь густу барвникову суміш необхідне зображення. Через деякий час, залишки пігменту обережно змивали холодною чистою водою з домішками анестезійних та антисептичних природних трав та відварів [10]. Малюнки на тілах були простими: деякі симетричні композиції зі зірок, місяців та зображень сонця, рослинні орнаменти подекуди розбавлялися більш виразними написами з молитов та заклинань. У художньому розумінні ці зображення мали несли естетичне навантаження, здебільшого вони виконували функції ідентифікації та передачі інформації релігійного змісту [3].

Найпоширеніша архаїчна *технологія голковколювання з подальшим втиранням пігменту в шкіру*. На тілі, методом проколу, наносили певне зображення й одразу, поки рана не загоїлася воїни втирали відварений фарбувальний пігмент з місцевих рослин. Простота використання технології, де не треба з кожним разом обмокувати голку в фарбу, швидкість роботи, яка збільшувалася вдвічі, зробили цю технологію поширеною серед войовничих народів та насамперед племен сарматів і піктів, які отримали свою назву через розфарбування своїх тіл. Так Д. Авдусін вказує на те, що ще Ісідор, єпископ Севільї, який у 600-х роках, описував легендарних воїнів-піктів як людей з розмальованими тілами, таких, що спотворювали себе, проколюючи голками шкіру, втираючи в неї вижимки з рослин [1; 2]. Татуювання піктів були зі зображеннями тварин, їхня символіка була багата і різноманітна, складна й абстрактна. Фарбувальні пігменти робили з розчину глини з високим вмістом міді та малахіту й азуриту, тому синій був найбільш уживаним кольором татуювань.

Технологія голковколювання з одночасним пігментуванням підшкірного прошарку є найпоширенішою та класичною технологією, яка існує до тепер. За допомогою риб'ячої кістки, колючок рослин, дерев'яних або бамбукових паличок з пігментом, кістяних або металевих голок, тощо, роблять прокол у шкірі людини і в цей момент вприскують барвник. Голковколювальна технологія пройшла через тисячоліття залишившись основною, традиційною технологією загального татуювання. Лінія орнаменту чи малюнка виходила чіткою, рівною, без перепадів, що давало змогу створювати більш досконале татуюване зображення. Також з цією технологією прийшла можливість використання тодішніми художниками багатобарвних пігментів (синьку, сурму, індиго, нітрат калію), при цьому татуювання виходили не тільки в чорному а і в блакитному та зеленому кольорах. Вельми цікавими є відомості про звичаї прикрашати своє тіло різними малюнками такої технології аборигенів Південної Америки, і зокрема – індіанців племені Кадіувео з Бразилії. Вони робили начерк основних ліній візерунка вугіллям, а потім наколювали його колючкою кактуса або ж риб'ячою кісткою, обмокуючи їх у барвник зробленого зі сажі, змішаної зі слиною, золою деяких видів рослин або сік плоду женіпапи [5; 7; 9; 10; 11].

Татуювання технікою прошивки або протягування нитки під шкірою. Як стверджує російський дослідник у своїй “Історії татуювання” В. А. Барановський [3], у знайдених записках датського місіонера Ганса Егде є описи характерного способу

нанесення малюнка на тіло у місцевих північних жителів. На місцях в області шиї, плечей, стегон або ділянки між очима, за допомогою голки і протертою сажею нитки, під шкірою наносили візерунок з прямих, чорних ліній. Сюжети татуювань аборигенів були простими та примітивними не стільки через недостатнє вміння малювати, а через саму техніку, з її механічними, анатомічними та фізіологічними аспектами: тільки прямі, бо неможливо протягнути нитку по плавному контуру, і тільки короткі або довгі лінії. Ця унікальна і водночас примітивна техніка татуювання, відносно естетичного змісту малюнків на тілі, була поширена на Алясці зі Сибіру, а ескімоси такими малюнками показували свій статус серед членів роду та досягнення в полюванні чи рибальстві [3; 8].

Технологія проколювання з використанням пучка голок. На території сучасного Іраку і досі є зберігачі традицій давнього татуювання джакі. Технологія та техніка джакі процесуально була така: в певній послідовності вони зв'язували тонкі, піднесені одна над одною голки, по п'ять, сім штук разом. Від цього залежала якість малюнка та межа болю при нанесенні тату. Далі цей пучок голок вмочували в ємкість з фарбувальним розчином, зробленим з горіхового дерева, що запобігало забрудненню пігментів і надавало їм насиченості, та по раніше нанесеному контуру “набивали” візерунок, точки або написи. Також на лобі наносили овал з чорних точок, місяць з'єднував брови, нижню губу татуювали синім пігментом, а на щоках переважали асиметричні композиції – круги та прямокутники, точки та лінії. Іракські жінки вважали, що таким способом губи будуть довше зберігати молодість. На підборідді, по обидва боки вертикальної лінії зображають дві або чотири газелі [3].

Технологія примусового татуювання за допомогою штампів існувала з ХІХ століття. До штампів вдавалися, наприклад, коли один символ треба було нанести на тіла багатьох звинувачених, причому малюнок повинен бути у всіх ідентичним. Примусово-каральна технологія тату зводилася до того, що спеціальною дощечкою, а в ній були прилаштовані заточені цвяхи вістрям назовні по контуру певного знака або букви, наносили удар, травмуючи тіло до каліцтва, а потім барвник, частіше порошок, втирали в рану. Таким способом виходила посиніла, певної форми відмітка. Каральне тату, що утворювало букву “D” – дезертир або абрєвіатуру “BC” – Bad Character – поганий характер, чи іншу наносили перед строем, на ліву частину грудної клітки вояка англійської армії [2].

Цікаве, тяжке за долею, вкрай винахідливе за технікою та технологією в обмежених умовах є *татуювання у радянських в'язницях і таборах 40-х років ХХ століття*. Процес татуювання розпочинався з приготування пігменту, який називався “жжонка” і робився так: шматочок каблука від кирзового чобота підпалювали, капали розплавлену резину в ложку, додавали сечу татуюваного, змішували і “набивали” “наколку”, тобто наносили тату. Робили це в таємних приміщеннях, прихованих від ока адміністрації виправного закладу. Технічні засоби були різноманітні: штамп, голка, тонкий дріт, скоба з зошита або книги [6]. Стилїстика і образи малюнків були різні, татуювання наносили найбільше сентиментально-романтичного змісту або статусні та ідентифікаційні зображення і символи. Семіотичні зображення переважали над художніми композиційними, а примітивізм у графічних малюнках набув “лубочності” в найгіршому розумінні цього слова.

Технологія татуювання нанесення молоточком. Ось як описує цю техніку Джон А. Раш: “Ця техніка пов’язана з вбивання в шкіру палички, до кінця якої кріпиться шматок зазубреної, гострої кістки. Така операція була дуже болючою, але займала менше часу порівняно з нанесенням малюнка однієї голкою. Спочатку на шкірі малюють лінії вугіллям. Потім, вмочивши інструмент у чорнило, тримають його за ручку і постукують молоточком по тупому кінцю. Інструмент рухають уздовж бажаного малюнка, дотримуючись певного тиску на молоточок і точну координацію рухів” [8, с. 83].

Гребінково-ударна технологія татуювання як давня традиційна полінезійська техніка нанесення малюнків на шкіру полягала в нанесенні ударом молоточка по гребінці або пишні, якими виконували тату. Численні знахідки невеликих гребінців у різних куточках світу, в яких було від шести до шістдесяти зубів з кісток крил диких птиць, доказують існування цієї технології в давні часи. У наше сьогоднішнє є дуже багато полінезійських майстрів, що використовують цю архаїчну техніку нанесення тату. Так після змочування в суміші сажі і води, майстер тату починав проколювати шкіру, б’ючи по “гребінці” паличкою із зеленої гілки кокоса. Коли в шкірі проявлялася кров, татуювальник періодично змивав її холодною водою, й оскільки це дуже болісна процедура, припиняв процес і тільки після чотирьох днів продовжував робити своє творіння протягом кількох місяців. Пігменти використовувались різні: сажа, вугілля, вохра, природні сушені рослини, земля, сеча та кров.

Полінезійські технології тату “долота” чи “Тату-моко” племен маорі з Полінезії. Нанесення татуювання в усі часи було досить болючою процедурою та досить жорстким процесом. Однак з причин поклоніння традиціям предків аборигени йшли на цю процедуру і кожен полінезієць зі стоїчним терпінням, навіть самозреченням витримував ці тривалі дії, які європейці називають катуванням, щоб потім виглядати як справжній чоловік. Зважаючи на болючість нанесення татуювання моко, її виконували етапами на різних частинах тіла через певні проміжки часу. В результаті полінезієць – маорі, що має високе суспільне становище, до сорока років міг похвалитися татуюванням, що покривало все тіло і володінням повним тату моко – особливим татуюванням на обличчі жителя племені маорі. Моко виконували за допомогою спеціальних невеликих доліт, які залишали на обличчі різані рани, на відміну від техніки наколювання, до якої маорі вдавалися при татуюванні інших частин тіла.

Технологія, за допомогою бамбукової або дерев’яної довгої палички з голкою, *амплітудного удару.* Ця технологія тату широко розвинена в Японії та деяких східних частинах світу. Голки, кількістю від 1 до 30 штук і швидкістю приблизно 90–120 уколів у хвилину, вводять під шкіру і таким способом лінії стають чіткішими і красивішими, а пігмент може лягати з відтінками. Ця технологія досягла свого піку в створенні японського тату та в Бірмі. Щодо пігментів, використовуваних при татуюванні в Бірмі та Японії, зазначу, що традиційно в м’янманському тату використовують два кольори пігментів – чорний та червоний. Чорний барвник одержували при розчиненні у воді сажі деревного вугілля, інде з живиці дерева каурі хвойних порід. Червоний пігмент виходив з кіноварі. Особливістю ж японського татуювання є багатобарвність та насиченість кольорів. Зазначається, що головна відмінність технології та техніки японського татуювання лежить у високій досконалості виконання японськими тату – майстрами татуювань,

у знаннях композиції, колористики та інших складових образотворчого та графічного мистецтва. В японському татуванні виділяється асиметрія, продумана і виконана протягом тривалого часу з досконалістю і художнім смаком, наявне введення дрібних мотивів, що щільно заповнюють поверхню татуйованої ділянки тіла. Провідна роль лежить у впровадженні декоративного контуру композицій та їх відтіненні. Зображення заповнюють фарбами глибокої насиченості і контрастності, а кожна композиційна побудова промальовується в динаміці. Безперечною в японському тату є великого формату художня композиція, яку наносять на усе тіло.

Роторна технологія зі застосуванням електричної енергії – тату-машинка. В 1891 році американський винахідник Семюель О'Рейлі взявши за основу принцип роботи приладу Едісона під назвою “електричне перо”, розробив тату – машинку і отримав патент на свій винахід. Машинка була обладнана ротаційним електричним двигуном. З того часу в татуванні почал використовувати технологію з використанням роторної дії: ексцентрик мотора тату-машинки перетворює обертальну дію в зворотно – поступальний рух голок з фарбувальним пігментом під шкіру [9]. Больові відчуття при татуванні зі застосуваннями цієї технології були зведені до мінімуму а травмування шкірного покриву зведене в наш час до рівня хірургічної косметології. Процес нанесення татування став відбуватися повільно, м'яко та без вібрацій.

Індукційна технологія, яку створив Едісон та яка удосконалила тату-машинки. Це була одна з його моделей “електричного пера”, але з приводом від двох електромагнітних котушок. Серед індукційних машинок виділяється машинка Liner для нанесення читках, не розмитих контурів у зображеннях тату та фарбувальна машинка Shader, яка має меншу швидкість, чим забезпечує якісне зафарбування ділянок зображення, але не підходить для виконання контурних ліній. Технологічні зміни в тату-машинках не зазнають значних змін. Але у зв'язку зі зростанням популярності татування в суспільстві, елітні тату машинки стали бути частиною статусності серед художників тату. Наприклад, в індукційних апаратах з'явилися деталі з дорогоцінних металів: срібла, золота, платини. Форма тату машинок перетворюється з новими дизайнерськими рішеннями і сміливим підходом у виробництві тату-обладнання.

Технології роботизації тату. Французькі дизайнери П'єр Емм і Йохан де Сільвейра з французької компанії Appropriate Audiences створила першого в світі унікального робота-татуювальника. В основу конструкції ліг 3D-принтер, який інженери дизайнери модифікували, обладнавши його голкою для тату і спеціальним фарбувальним пігментом. Пристрій вільно обертається на шарнірах, підлаштовуючись під складний рельєф людського тіла, що забезпечує швидко і точно нанесення малюнка. Перед тим, як почати роботу, в операційну систему машини завантажуються 3D-скан передбачуваного місця нанесення тату. Потім апарат накладає малюнок на віртуальну модель, формуючи тим самим векторну карту майбутньої роботи. І лише після цього робот приступає до самого процесу. Але людський чинник залишається в мистецтві домінуючим, а створення, задум, дизайн і композиція в тому числі і в культурі татування є тими константами, що роблять таким привабливим татування в сучасному світі [12].

У процесі цього дослідження розгорнуто розглянуто та окреслено техніки й технології татування, визначено трансформацію технологій та технік виконання

в сучасності та визначено вплив сучасних технологічних змін на художню якість та виразність цього модного напрямку декорування тіла.

Нові технології, нові стилі та техніки в татуюванні і нестандартні художні рішення призводять до появи композицій, яким притаманний характерний творчий підхід та високохудожні риси. Їх наявність свідчить про культурний вплив на мистецтво татуювання з боку образотворчих мистецтв та графічного дизайну. Стилїстика образів у мистецтві татуювання містить конкретний результат практики, що поєднує малюнок та спеціальні техніки і технології нанесення. Техніки та технології мистецтва татуювання мають тверді історичні корені: у своїх початках воно пов'язане із первісними цивілізаціями, які дійшли до нашого часу і вдосконалилися внаслідок розвитку інструментарію, зокрема, технічного, а разом з тим, нових технік та технологій.

Список використаної літератури

1. Авдусин Д. А. Основы археологии: Железный век Южной Сибири. Москва: Высшая. Шк., 1989. 335 с.
2. Балдаев Д. С. Татуировки заключенных. Изд: Limbus пресс, 2006. 168 с.
3. Барановский В. А. Искусство татуировки. Москва: Славянский дом книги, 2002. 373 с.
4. Ефимов Е. А. Посттравматическая регенерация кожи. Москва: Медицина, 1975. С. 168
5. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва, 2001, 512 с.
6. Пирожков В. Ф. Криминальная психология. Москва: "Ось-89", 2007. С. 704
7. Погадаев В. А. "Тату охотников за головами" Изд.: Восточная коллекция. № 3. 2003. С. 155
8. Раш Дж. А. История культуры татуировок, пирсинга, скарификации, клеймения и вживления имплантантов. Санкт-Петербург, ИГ "Вес", 2011. С 192
9. Федотов Ф. Ф. Научись татуировке. Москва: Прондо, 2011. 159 с.
10. Хамбли У. Д. История татуировки. Ритуали, верования, табу. Москва: Центрполиграф, 2014. 255 с.
11. Lacassagne J. "Hommage à Jean Lacassagne" dans Cahiers lyonnais de la Médecine, № 3, Lyon, 1962.
12. СБ ТВ. Перший в світі робот-татуювальник [канал] sb.by. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=POB1Njt4EVY> [Станом на 5 серпня 2016 р]

References

1. Avdusin, D. A. (1989). *Osnovy arheologii: Zheleznyj vek Juzhnoj Sibiri*. Moskwa: Vysshaja. Shk.
2. Baldaev, D. S. (2006). *Tatuirovki zakljuchennyh*. Izd: Limbus press.
3. Baranovskij, V. A. (2002). *Iskusstvo tatuirovki*. Moskwa: Slavjanskij dom knigi.
4. Efimov, E. A. (1975). *Posttravmaticheskaja regeneracija kozhi*. Moskwa: Medicina.
5. Levi-Stros, K. (2001). *Strukturnaja antropologija*. Moskwa.
6. Pirozhkov, V. F. (2007). *Kriminal'naja psihologija*. Moskwa: "Os'-89".
7. Pogadaev, V. A. (2003). *"Tatu ohotnikov za golovami"* Izd.: Vostochnaja kolekcija. № 3. 155.

8. Rash Dzh. A. (2011). *Istorija kul'tury tatuirovok, pirsinga, skarifikacii, klejmenija i vzhivlenija implantantov*. IG "Ves", 192.
9. Fedotov F. F. (2011). *Nauchis' tatuirovke*. Moskva: Prondo.
10. Hambli U. D. (2014). *Istorija tatuirovki. Ritualy, verovanija, tabu*. Moskva: Centrpoligraf.
11. Lacassagne J. (1962). "*Hommage à Jean Lacassagne*" dans *Cahiers lyonnais de la Médecine*. № 3.
12. SB TV. Pershyj v sviti robot-tatuiival'nyk [kanal] sb.by. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=POB1Njt4EVY> [Stanom na 5 serpnia 2016 r]

Стаття надійшла до редколегії 16.09.2018

Прийнята до друку 20.10.2018

TRANSFORMATION OF TATTOO ART TECHNOLOGIES AND THEIR INFLUENCE ON ARTISTIC QUALITY AND EXPRESSIVENESS OF IMAGES

Alexander KROTEVICH

*Kyiv National University of Technology and Design,
phone: (063) 817 35 05; e-mail: aleksandrr_44@ukr.net*

In previous studies devoted to tattoo problems, as a modern creative practice, certain deficiencies were identified in revealing the content of the very creative process of tattooing, its historical and aesthetic components. Among the number of scientific works, the most part considered the individual factors of tattoo physiology, modern technical design of equipment, and some medical aspects. The issue of influence of classical and transformed modern tattoo technologies on the quality and artistic expressiveness of the images remains one of the main aspects of the subject of this trend in art. In this article, the focus of attention in understanding the significance of tattoos as one of the bright creative ways of expressing a person in a modern society is to study the archaic and new techniques of tattooing, on determining how the technology of performance affects the quality of modern artistic tattoos.

Keywords: tattoos, technique of performance, compositions, creativity, artistic practice, artistic images, decoration, body decoration.

МАТЕРІАЛИ

УДК 78:015/016]:070.48(477.83-25)“1941/1944”
doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.19.2018.10439>

БІБЛІОГРАФІЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ВИСВІТЛЕННІ ГАЗЕТИ “ЛЬВІВСЬКІ ВІСТІ” (1941–1944)

Галина БІЛОВУС

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: (032) 2 39 43 78; e-mail: bilovushalyna@gmail.com*

Українські періодичні видання минулих століть є одним із важливих джерел до вивчення різноманітних виявів життя України: соціально-економічного розвитку краю, його суспільно-політичного устрою, освітніх і культурно-мистецьких процесів та явищ тощо. Зазначені видання, як “документи часу”, висвітлювали факти, події, епізоди життя української громади.

Одним із таких видань, що виходило у Львові у складний період нашої історії, є щоденник для дистрикту Галичина “Львівські вісті”. Як орган українського видавництва часописів і журналів “Львівські вісті” у період із серпня 1941 р. і до липня 1944 р., незважаючи на утиски з боку німецьких окупаційних органів і тенденційний підхід до відтворення різних сторін життя соціуму, опублікували чимало матеріалів, присвячених питанням музичного мистецтва. Найчисельнішими серед них є матеріали про музичне життя краю, й тогочасного Львова зокрема, опубліковані в рубриках “З концертної зали” (“З концертної естради”), “З музично-видавничих новинок”, а також рубрик “З організаційного життя краю”, “Із наших днів, містечок та сіл”, “По галицьких селах і містах”, “На землях України” тощо.

Відібрані на підставі суцільного перегляду бібліографічні матеріали “Львівських вістей” подано за хронологією публікацій, а в межах року – за алфавітом. Бібліографічний опис здійснено відповідно до чинних в Україні стандартів¹.

¹ Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання : ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. – [На заміну ГОСТ 7.1–84, ГОСТ 7.16–79, ГОСТ 7.18–79, ГОСТ 7.34–81, ГОСТ 7.40–82 ; введ. 2007–07–01; чинний від 2008–04–01]. Київ: Держспоживстандарт України, 2007. 47 с. – (Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи) (Національний стандарт України). – Стандарт набув чинності відповідно до наказу № 10 від 16 січня 2008 р. Державного комітету України з питань технічного регулювання та споживчої політики ; Бібліографічний запис. Заголовок. Загальні вимоги та правила складання (ГОСТ 7.1–2003, IDT): ДСТУ ГОСТ 7.80:2007. [Чинний від 2008-04-01]. Київ: Держспоживстандарт України, 2008. 12 с. – (Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи) (Національний стандарт України); Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила : ДСТУ 3582:2013 (ISO 4:1984, NEQ; ISO 832:1994, NEQ) / Нац. стандарт України. Вид. офіц. [На заміну ДСТУ 3582–97 ; чинний від 2013–08–22]. Київ: Мінекономрозвитку України, 2014. 15 с. – (Інформація та документація).

В описах вжито загальноприйняті скорочення слів. Назву джерела – “Львівські вісті” – опущено, натомість зазначено рік видання, дату і сторінки, на яких розміщено матеріали. У бібліографічних заголовках, назвах статей, відомостях про відповідальність збережено автентичну граматику і стилістику періодичного видання “Львівські вісті”. Зважаючи на те, що значна частина матеріалів підписана псевдонімами і криптонімами, для їх розкриття використано монографію Л. Головатой². Відтак, справжні прізвища авторів, чиї псевдоніми чи криптоніми вдалося розкрити, подано в заголовку у квадратних дужках, а псевдоніми чи криптоніми – у відомостях про відповідальність за навкісною рисою. Нерозкриті псевдоніми і криптоніми подано однотипно в авторському заголовку і відомостях про відповідальність. До всіх бібліографічних описів подано анотації, що розкривають чи уточнюють зміст публікацій. В анотаціях дотримано тогочасного написання назв установ і організацій. Уточнення, які здійснив укладач, подано у квадратних дужках. Зважаючи на значний обсяг бібліографічного масиву музичної тематики, поза об’єктом дослідження залишилися хронікальні матеріали, опубліковані на сторінках газети “Львівські вісті” в рубриках “Новинки” та “Що приносить день...”.

Отож, незважаючи на те, що україномовний щоденник “Львівські вісті” не позиціонував себе як видання винятково музичного спрямування, зібраний матеріал засвідчує, що на його сторінках представлено чимало публікацій, присвячених питанням історії української та світової музики, творчих набутків композиторів і музикантів, окресленню їх внеску у розвиток української музичної культури, репрезентації діяльності музичних інституцій і тогочасних подій музичного життя Галичини, зокрема відгуків про концерти, конкурси, творчі вечори, різноманітні музичні заходи, приурочені, зазвичай, ювілейним та пам’ятним датам українських культурних діячів минулого, як Т. Шевченка, М. Лисенка, Н. Нижанківського, А. Вахнянина та ін. Отже, одним із сегментів, відображених на сторінках газети “Львівські вісті” (1941–1944), було музичне життя краю, що слугувало вагомою платформою для подальшого розвитку музичного мистецтва.

1941

1. Анатоль Вахнянин. У сторіччя народин // 1941. – 29 листопада, чис. 97, рік 1. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про музичний вечір у Львові, що організував Український Літературно-Мистецький Клуб за сприяння Спільки Українських Музик з нагоди ювілею українського композитора, педагога, письменника і діяча А. Вахнянина. Коротко подано біографію митця.

2. В. А. Моцарт (1756 – 4.XII.1791). З нагоди 150 роковин смерті // 1941. – 7/8 грудня, чис. 104, рік I. – С. 5 : іл. – Без зазначення автора.

Охарактеризовано творчий доробок В. А. Моцарта, зокрема його заслуги в галузі інструментальної й камерної музики. Подано порівняння музичних набутків композитора з досягненнями Ф. Й. Гайдна і Л. Бетховена.

² Головата Л. «Українське видавництво» у Кракові – Львові, 1939–1945: бібліогр. довідник. Т. 1: Книжки й аркушеві видання / співупоряд. наук.-довідк. апарату Люба Суц; відп. ред. Степан Захаркін; Наук. т-во ім. Шевченка в Америці; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту; Відділ наук. бібліографії Львів. нац. б-ки України ім. В. Стефаника; Центр незалежн. іст. студій; Ін-т критики. Київ: Критика, 2010. 328 с.

3. Важлива товариська імпреза // 1941. – 11 грудня, чис. 107, рік 1. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про організацію Крайовим Інститутом Народної Творчості зустрічі представників преси та мистецької освіти, що завершилася концертними виступами артистів З. Дольницького, М. Старицького, Є. Ласовської та піаністки М. Роговської.

4. Вахнянин А. Рідна пісня / Анатоль Вахнянин // 1941. – 30 листопада – 1 грудня, чис. 98, рік 1. – С. 2.

Подано уривок з автобіографії А. Вахнянина, зокрема описано його замилювання музикою, починаючи з дитинства, роки навчання, участь у різних гуртках, організацію музичних товариств і написання для них творів, працю у Вищому Музичному Інституті. Акцентовано на різнобічних видах діяльності митця, що є відображенням тогочасного музичного життя Галичини.

5. Вечір джазової пісні // 1941. – 28 серпня, чис. 17, рік 1. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про вечір джазової пісні у виконанні Жіночого Квартету “Богема”, Вокального Джазового Квартету під керуванням Осипа Курочки та оперного артиста Івана Романовського. Зазначено, що вечір відбувся 29 серпня 1941 р.

6. Г. П-кий. Концерт на замовлення німецького командування / Г. П-кий // 1941. – 30 листопада – 1 грудня, чис. 98, рік 1. – С. 4.

Про концерт артистів Кам'янецького театру для німецького командування, а саме, виконання хором українських народних пісень: “Туман хвилями лягає” М. Лисенка, “Ой, з-за гори кам'яної” М. Леонтовича, “Вечорниць” з української п'єси “Назар Стодоля” (музика П. Ніщинського).

7. Головка Є. Українська національна капела бандуристів / Євген Головка // 1941/1942. – 31 грудня – 1 січня, чис. 124, рік I. – С. 4.

Про Національну капелу бандуристів у Києві (керівник – Г. Китастий), її репертуар, програми виступів, мистецький склад (О. Дзюбенко, Й. Панасенко, Г. Назаренко та ін.).

8. Гостинні виступи З. Дольницького // 1941. – 30 листопада – 1 грудня, чис. 98, рік 1. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виступ у Львівському Оперному Театрі українського співака-баритона Зенона Дольницького, в репертуарі якого оперні арії композиторів М. Лисенка, Д. Січинського, Р. Вагнера, Ф.П. Шуберта, Дж. Пуччіні та ін. Повідомлено також про турне співака по Галичині.

9. З музичного життя провінції // 1941. – 27 листопада, чис. 95, рік 1. – С. 7. – Без зазначення автора.

Про організацію в Жовкві курсів для диригентів жовківського повіту з метою підвищення рівня музичної та хорової культури краю. Коротко представлено програму курсу, його обсяг, основні завдання.

10. За розвиток хорового мистецтва // 1941. – 7/8 вересня, чис. 26, рік 1. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про значення музичного мистецтва для народу. Охарактеризовано діяльність Крайового Інституту Народної Творчості у напрямку створення зразкової хорової капели, яка стала би прикладом до наслідування для аматорських хорів. Відзначено плани інституції щодо влаштування окружних, повітових та крайових конкурсів

хорів, а також створення нотного видавництва задля покращення мистецького репертуару.

11. Заля “Моцартеум” // 1941. – 28 листопада, чис. 96, рік 1. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про відновлення й підготовку до музичних виступів концертної зали “Моцартеум” у Станіславі з метою ознайомлення громадян з європейською музичною культурою.

12. Композитор Павло Степанович Садівничий помер // 1941/1942. – 31 грудня/1 січня, чис. 124, рік 1. – С. 5. – Без зазначення автора.

Некролог про харківського композитора. Коротко подано біографію і творчий шлях митця.

13. Концерт в оперовому театрі у Києві // 1941. – 4 грудня, чис. 101, рік I. – С. 5. – Без зазначення автора. – Передрук з газети “Українське Слово” (Київ).

Про концерт, що відбувся 27 листопада 1941 р. в оперному театрі Києва. Подано короткий огляд програми концерту.

14. Концерт на допомогу жертвам повені // 1941. – 10 жовтня, чис. 54, рік 1. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про концерт, що відбувся 4 жовтня 1941 р. в оперовому театрі в Станіславі. Коротко охарактеризовано програму заходу.

15. Концертне Бюро. У Театрі “Варієте” працює поверх 50 осіб // 1941. – 15 листопада, чис. 85, рік I. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про діяльність Концертного Бюро, організованого при Інституті Народної Творчості у Львові, зокрема йдеться про один із його відділів – відділ працюючих музик, завданням якого було збирати групи музикантів з числа українських і польських митців Львова задля створення симфонічного оркестру і його виступів на творчих вечорах. Повідомлено також про заснування при Концертному Бюро Театру «Варієте».

16. Кудрик Б. Вечір німецької музики / Борис Кудрик // 1941. – 28 жовтня, чис. 69, рік I. – С. 3.

Про організацію Крайовим Концертним Бюро концерту німецької музики, що відбувся 26 жовтня 1941 р. в залі консерваторії Львова. Охарактеризовано репертуар заходу, що містив фортепіанні, камерні та пісенні композиції, їх інтерпретації виконавцями.

17. Кудрик Б. Концерт Дометія Йохи та Олени Лозицької / Борис Кудрик // 1941. – 3 жовтня, чис. 48, рік 1. – С. 5.

Про концерт, що відбувся 28 вересня 1941 р. у львівській консерваторії за сприяння Львівського Крайового Концертного Бюро. У виконанні баритона Д. Йохи та сопрано О.Лозицької прозвучали пісні українських композиторів: М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Д. Січинського та Я. Ярославенка.

18. Кудрик Б. Концерт Зенона Дольницького / Борис Кудрик // 1941. – 11 грудня, чис. 107, рік I. – С. 7.

Подано огляд концертного виступу Зенона Дольницького, що відбувся 5 грудня 1941 р. у Львівському Оперному Театрі. Проаналізовано особливості виконання музичних творів баритона під фортепіанний супровід піаністки М. Роговської.

19. Кудрик Б. Оперний концерт / Борис Кудрик // 1941. – 8 жовтня, чис. 52, рік 1. – С. 3.

Про концерт, який відбувся 4–5 жовтня 1941 р. у великій залі львівської консерваторії за сприяння Крайового Концертного Бюро. Подано перелік солістів-співаків: М. Антонович, О. Дмитраш, О. Кальченко, І. Романовський, М. Старицький, Л. Черних і творів у їх виконанні.

20. Кудрик Б. Пам'яті Анатолія Вахнянина / Борис Кудрик // 1941. – 2 грудня, чис. 99, рік I. – С. 3.

Про концерт, що відбувся 30 листопада 1941 р. у Львові за сприяння Спілки Українських Музик, на вшанування 100-річчя від дня народження А. Вахнянина. Представлено програму мистецького заходу, його учасників.

21. Кудрик Б. Співець життєрадості. В 100-ті роковини уродин А. Дворжака (1841–1941) / Борис Кудрик // 1941. – 14/15 вересня, чис. 32, рік I. – С. 4.

Спомин про композитора й диригента епохи романтизму А. Дворжака. Описано становлення й розвиток митця, використання в його творчості мотивів та елементів народної музики. Згадано твір композитора “Слов'янські танці”.

22. Кудрик Б. “Шляхами стрілецької пісні” / Борис Кудрик // 1941. – 4 листопада, чис. 75, рік I. – С. 4.

Про концерт стрілецької пісні, що відбувся 1 листопада 1941 р. в залі Музичного Товариства ім. Лисенка з нагоди 23-роковин Листопадового чину. Охарактеризовано програму заходу, який організувало Крайове Концертне Бюро.

23. Курс диригентів і режисерів // 1941. – 29 жовтня, чис. 70, рік I. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про започаткування зусиллями філії товариства “Просвіти” в Станіславові курсів диригентів і режисерів для сільських аматорських гуртків, його програмні засади.

24. Мистецька хроніка // 1941 – 6 листопада, чис. 77, рік I. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про ініціативу групи київських композиторів щодо створення в Києві Спілки українських композиторів (голова – Федір Надененко), а також капели бандуристів (диригент – О. Дзюбенко), нової української капели (диригент – П. Гончаров), музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (директор – О. М. Лисенко) та інших мистецьких інституцій.

25. Народні оркестри // 1941. – 14/15 вересня, чис. 32, рік I. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про види оркестрів за складом інструментів, зокрема, про симфонічний, що складається з трьох груп інструментів: смичкових, духових та ударних, і його активне поширення у великих містах. Відзначено необхідність створення оркестрів і в селах, що було одним із завдань Крайового Інституту Народної Творчості. Також ідеться про відновлення гри на бандурі й вагомості духових оркестрів у розбудові української музичної культури.

26. Німецький хор // 1941. – 26/27 жовтня, чис. 68, рік I. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про виступ німецького хору товариства “Через радість до сили” в Коломиї 26 жовтня 1941 р. Розглянуто програму концерту, що містив різні композиції на вірші поета Г. Ленса.

27. О. Г-ч. З Концертного Бюро / О. Г-ч. // 1941. – 7/8 грудня, чис. 104, рік I. – С. 5.

Про культурно-мистецьке життя Галичини, зокрема організацію за сприяння Крайового Інституту Української Народної Творчості у Львові Концертного Бюро,

його активну діяльність щодо організації концертів у Львові та за межами міста. Подано перелік акторів, задіяних у концертних програмах, як О. Бандрівська, О. Кальченко, О. Лозицька, Л. Черних та ін.

28. Оновлений Київ. Хорова капела Києва // 1941. – 16/17 листопада, чис. 86, рік 1. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про об'єднання колективів ансамблю Радіо комітету, Філармонії та капели "Думка" в Українську національну державну капелу (диригент – Ю. Головка, головний диригент – П. Гончаров), її репертуар, концерти для киян.

29. Перед важливими роковинами. У 100-ліття з дня народження Миколи Лисенка // 1941. – 16/17 листопада, чис. 86, рік 1. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про доручення Українського Крайового Комітету директорові Василю Барвінському щодо підготовки святкувань з нагоди 100-річчя від дня народження М. Лисенка, зокрема в організації концертних виступів та виданні наукових праць.

30. "Просвіта" у Кривому Розі // 1941. – 4 грудня, чис. 101, рік I. – С. 5. – Без зазначення автора. – Передрук з газети "Волинь" (Рівне).

Про створення у Кривому Розі товариства "Просвіта", його здобутки в організації хору, курсу українознавства та аматорського гуртка. Також описано підготовку концерту хору під проводом Денисенка та акомпаніювання капели бандуристів.

31. Р. С. Вечір джазової пісні / Р. С. // 1941. – 2 вересня, чис. 21, рік 1. – С. 3.

Про вечір джазової пісні, що відбувся в "Театрі Малих Форм", зокрема виступи українських ревелерсів, жіночого квартету "Богема" (керівник – д-р Балтарович) та чоловічого квартету (В. Листопад, О. Хлебич, О. Курочка, М. Лозинський) під керуванням О. Курочки. Згадано також виступ артиста І. Романовського, який виконав низку народних жартівливих пісень.

32. Р. С. Концерт для Німецького Червоного Христа / Р. С. // 1941. – 14/15 вересня, чис. 32, рік 1. – С. 5.

Про виступи на концерті, зорганізованому Львівською Консерваторією, Українським Театром та Крайовим Інститутом Народної Творчості, чоловічого і жіночого хорів, Дому Народної Творчості, Софії Гавришук, бандуриста Ю. Сінгалевича, групи танцюристів Крайового Інституту Народної Творчості. Описано програму заходу.

33. Римський концерт Євгенії Зарицької // 1941. – 28/29 грудня, чис. 122, рік 1. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виступ у римській консерваторії української співачки Євгенії Зарицької, яка виконала пісні італійських і німецьких композиторів, сміхові музичні твори М. Мусоргського та дві народні пісні – "Почайська Божа Мати" та "І спати мені не хочеться...".

34. Сімович Р. Державна симфонічна оркестра / Р. Сімович // 1941. – 30 грудня, чис. 123, рік I. – С. 3.

Про концерт державного симфонічного оркестру, що відбувся 30 грудня 1941 р. у Станіславові (диригент концерту – Микола Коллеса). Йдеться про високий рівень виконання музичних творів.

35. Смерть відомого композитора // 1941. – 18 грудня, чис. 113, рік 1. – С. 5. – Без зазначення автора.

Спомин про норвезького композитора Хрестіана Зіндінга. Коротко описано його творчий доробок, що містить симфонії, концерти, камерну музику всіх родів, пісні, хори, оперу "Свята гора".

36. Спілка українських музик. Установчі збори у Львові // 1941. – 8 листопада, чис. 79, рік I. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про збори Спілки українських музик, які відбулися 3 листопада 1941 р., затвердження списку дійсних членів Спілки, обрання її правління (голова – С. Людкевич), обговорення низки актуальних питань щодо організації симфонічних концертів, музичних передач на радіо.

37. Станіславівські новинки. З естради // 1941. – 13 грудня, чис. 109, рік I. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про концерт, організований Львівським Концертним Бюро у Станіславові 2 грудня 1941 р., в якому участь взяли артисти: О. Лозицька (сопрано), Д. Йоха (баритон), І. Романовський (бас), З. Шимонович (фортепіано), О. Щурат (танці). У програму заходу увійшли твори В. Барвінського, С. Гулака-Артемовського, С. Людкевича, Д. Січинського, В.А. Моцарта та ін.

38. Струтинська М. Померла Ольга Ціпановська / Марія Струтинська // 1941. – 11 грудня, чис. 107, рік I. – С. 7.

Спомин про українську громадську діячку і музичного педагога, піаніста-інтерпретатора творчості Ф. Шопена і М. Лисенка. Описано життєвий і творчий шлях мисткині.

39. Урочисте святкування // 1941. – 5/6 жовтня, чис. 50, рік I. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про концерт, організований Львівським Концертним Бюро у Станіславові 2 грудня 1941 р. Подано перелік учасників заходу: О. Лозицька, Д. Йоха, І. Романовський, З. Шимонович, О. Щурат. У програму заходу увійшли твори В. Барвінського, Д. Січинського, В. А. Моцарта та ін.

1942

40. А. А. Концерт бандуристів у Жовкві / А. А. // 1942. – 14 жовтня, чис. 233 (357), рік II. – С. 3.

Охарактеризовано виступ тріо бандуристів, у виконанні яких прозвучали історичні та жартиєвливні пісні, а також пісні побутового характеру. Подано схвальний відгук про майстерне виконання українських музичних творів.

41. А. А. Святочний концерт. В честь Миколи Лисенка в Коломиї / А. А. // 1942. – 9 жовтня, чис. 229 (353), рік II. – С. 3.

Подано огляд програми, в якій взяв участь мішаний хор коломийського “Бояна” (диригент – Роман Ставничий), співачка Рожса Клапоуцак та скрипаль зі Львова Володимир Цісик. Фортепіанний супровід Ярослави Мельник та І. Моренюк.

42. Амброзієвич Б. Українська пісня. З нагоди Краєвого Конкурсу Хорів у Львові / Богдан Амброзієвич // 1942. – 30 липня, чис. 169 (293), рік II. – С. 2.

Про завдання й значення української пісні, її вагоме місце в національній музичній традиції. Наголошено на визначній ролі Т. Шевченка у її збагаченні. Також ідеться про умови організації конкурсу хорів у Львові.

43. Андрієвський В. Свято української пісні (3 нагоди першого Краєвого Конкурсу Хорів у Львові / Віктор Андрієвський // 1942. – 31 липня, чис. 170 (294), рік II. – С. 1–2.

Описано враження від урочистостей з нагоди проведення заходу, приуроченого 100-річчю від дня народження М. Лисенка.

44. Артисти і хор Львівського радіа для українського студента. Концерт в Українському Літ[ературно]-мистецькому Клубі // 1942. – 7 жовтня, чис. 227 (351), рік II. – С. 5; 9 жовтня, чис. 229 (353), рік II. – С. 3; 10 жовтня, чис. 230 (354), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про участь у заході солістів львівського радіо Маріє Сабат-Свірської, Софії Гаврищук, Марії Роговської, Лева Рейнаровича, Олександра Грицика, Маріяни Лисенко, Євгенії Курилович-Чапельської та мішаного хору під керуванням Євгена Козака, що виконали уривки з українських опер, фортепіанні твори, українські народні пісні тощо. Повідомлено про переказ зібраних коштів на користь українських студентів.

45. Бандуристи на виступах // 1942. – 19 червня, чис. 134 (258), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про концерт Київського оркестру бандуристів під керуванням Андрія Назаренка у Рівному. Повідомлено про подальші гастрольні виступи на Волині і Поділлі.

46. Барвінський В. Значіння музики в житті народів (Відкриття Державної Музичної Школи з українською мовою навчання) / Василь Барвінський // 1942. – 15–16 березня, чис. 57 (181), рік II. – С. 4.

Про роль музики в культурно-мистецькому й національному житті різних народів, її вплив на хід історії. Згадано українські музичні традиції, подано висловлювання визначних особистостей про українську пісню.

47. Барвінський В. У другі роковини смерті композитора Нестора Нижанківського / Василь Барвінський. 1942. – 12 квітня, чис. 78 (202), рік II. – С. 3.

Окреслено музичну традицію сім'ї Нижанківських. Подано біографію та творчий шлях композитора, диригента, піаніста й музичного критика Н. Нижанківського.

48. Барвінський В. У 30-ліття смерті Миколи Лисенка. Вечір пісень М. Лисенка у виконанні Одарки Бандрівської (спів) і Маріяни Лисенко (фортепіано) / Василь Барвінський // 1942. – 11 листопада, чис. 257 (381), рік II. – С. 3.

Про перебіг заходу, що відбувся 10 листопада 1942 р. в Літературно-Мистецькому Клубі Львова. Повідомлено, що вечір, організований з ініціативи Спільки праці українських музик, містив дві частини: перша – пісні на слова Т. Шевченка, друга – пісні на слова українських поетів.

49. В.Й.П. †Іван Охримович / В.Й.П. // 1942. – 7 травня, чис. 99 (223), рік II. – С. 4.

Некролог з коротким оглядом життя і творчості диригента та громадського діяча Івана Охримовича.

50. Вдатний виступ молодого співака // 1942. – 14/15 січня, чис. 7 (131), рік II. – С. 7. – Без зазначення автора.

Про популяризацію української народної пісні оперними співаками Олександром Мишугою, Модестом Менцинським, Соломією Крушельницькою, Михайлом Голинським. Ідеться також про дебют у Львівському Оперному Театрі молодого українського співака-тенора, студента Консерваторії Мирослава Старицького в опері Дж. Пуччіні “Мадам Батерфляй”.

51. Великий концерт // 1942. – 14 жовтня, чис. 233 (357), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про концерт з нагоди відкриття в Дубно постійного театру. Йдеться про участь у заході Окружного Духовного Оркестру, хору Окружної "Просвіти" та солістів – слухачів Музичного Інституту.

52. Великий концерт у Самборі // 1942. – 3–4 травня, чис. 96 (220), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про організацію Концертним Бюро концертів у Львові та Старому Самборі, мистецьку програму заходів, їх учасників, серед яких Е. Поспієва, Л. Черних, І. Романовський, М. Роговська та ін.

53. Вечір-Академія у Милостиві // 1942. – 29 березня, чис. 69 (193), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про святкування рівненською місцевою "Просвітою" шевченківських роковин, участь у них хору під керуванням Козлишина.

54. Вечір української пісні // 1942. – 30 жовтня, чис. 247 (371), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про мистецький захід у Кам'янці-Подільському, кошти від якого переадресовано фонду суспільної опіки.

55. Вислід Першого Краєвого Конкурсу Хорів у Львові: Дрогобич, Яворів і Острів – переможцями // 1942. – 2–3 серпня, чис. 172 (296), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Подано підсумки проведення Першого Крайового Конкурсу Хорів Галичини, їх оцінка членами журі, нагороди переможців.

56. Витвицький В. Концерт солістів і хору Львівського радіа в Українському Літературно-Мистецькому Клубі / Василь Витвицький // 1942. – 13 жовтня, чис. 232 (356), рік II. – С. 3.

Подано враження від концерту, участь у якому взяли Марія Сабат-Свірська (сопрано), Софія Гаврищук (меццо-сопрано), Олександр Грицик (баритон) в інструментальному супроводі піаністки Марії Роговської та Євгенії Курилович-Чапельської. Відзначено також виступ Хору львівського радіо (диригент – Євген Козак), що виконав твори М. Лисенка, А. Вахнянина, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Косенка, Л. Ревуцького. Йдеться про переказ зібраних від заходу коштів українським студентам.

57. Витвицький В. Перед Лисенківською виставою / розмова з організатором вистави Д-ром В. Витвицьким // 1942. – 14 квітня, чис. 79 (203), рік II. – С. 3.

Подано огляд низки заходів до 100-річчя від дня народження українського композитора М. Лисенка, зокрема концертів на львівському радіо, виставки, яку організував д-р В. Витвицький у Спілці Українських Образотворчих Мистців, що з-поміж іншого містила програми, запрошення, афіші Лисенківських концертів, листування композитора з фахівцями музичної справи тощо.

58. Відкриття диригентського курсу // 1942. – 13 березня, чис. 55 (179), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про урочисте відкриття в Крайовому Інституті Української Народної Творчості у Львові диригентського курсу (керівник – проф., д-р В. Витвицький) з денною і вечірньою формами навчання.

59. Вшанування пам'яті Стеценка // 1942. – 24 червня, чис. 138 (262), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

На спомин про українського хорового диригента, педагога, музично-громадського діяча Кирила Стеценка. Йдеться про концерт із творів композитора

в Педагогічному Інституті Києва, на якому виступили колеги-викладачі й студенти закладу.

60. Г. Л. Орест Руснак у Львові / Г. Л. // 1942. – 4 липня, чис. 147 (271), рік II. – С. 4.

Про виступ тенора мюнхенської опери Ореста Руснака залі Львівського Концертного Бюро, його широкий голосовий та чуттєвий діапазон. Описано програму заходу, що містила твори відомих українських композиторів.

61. Геринович О. З праці Концертного Бюро / О. Геринович // 1942. – 1 травня, чис. 94 (218), рік II. – С. 3.

Про підготовку до нового концертного сезону, зокрема підбір акторів та концертних груп, робота над репертуаром задля забезпечення високого мистецького рівня запланованих заходів, як-от: концерти в Самборі й Старому Самборі за участю артистів. Є. Поспієвої, Л. Черних, Р. Гериновичевої, М. Роговської, І. Романовського, М. Захарчука, концертний тур по Галичині піаніста С.-Я. Сапруна, капели бандуристів під орудою Ю. Сінгалевича, жіночого вокального квартету «Богема» та ін.

62. Гогос. Вечір українського співу й музики в Берліні. Каранович, Сушко, Антонович і Старицький концертували в залі Баха (Від нашого кореспондента) / Гогос // 1942. – 18 липня, чис. 159 (283), рік II. – С. 3.

Розглянуто програму заходу, особливості виконання українських музичних творів. Згадано також українських науковців Івана Мірчука, Зенона Кузеля, Бориса Ольхівського, які брали участь у заході-зустрічі з Юрієм Косачем та співробітниками й кореспондентами газет і журналів.

63. IX симфонія. Симфонічний концерт Бетовенівських творів // 1942. – 9–10 серпня, чис. 178 (302), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Висвітлено музичну подію Львова – виконання IX Симфонії Людвіга ван Бетховена – як провісницю нового сезону симфонічних концертів.

64. Диригентський курс // 1942. – 14 листопада, чис. 260 (384), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про перебіг екзаменаційної сесії на диригентських курсах у музичній школі Луцька, що завершилася випуском 14 музикантів.

65. Диригентський курс у Станіславові // 1942. – 20 грудня, чис. 291 (415), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Подано оголошення про набір на курси диригентів у Станіславові в січні 1942 р., а також вимоги до вступників.

66. Диригентські курси середнього і вищого ступеня у Львові // 1942. – 8 грудня, чис. 280 (404), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Подано інформацію про набір на курси диригентів при Інституті Народної Творчості у Львові.

67. Диригентські курси у Львові. Для початкуючих, заавансованих і вищий курс // 1942. – 11/12 жовтня, чис. 231 (355), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про організацію з ініціативи Відділу Культурної Праці УЦК трьох диригентських курсів (керівник – Микола Колесса), викладацький склад, умови вступу, програми викладів тощо.

68. Дитячі музичні школи // 1942. – 11 вересня, чис. 205 (329), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про відкриття в Києві у вересні 1942 р. двох музичних шкіл з семирічним навчанням.

69. Дума М. Концерт “Січі” у Граці / Мирослав Дума // 1942. – 10 липня, чис. 152 (276), рік II. – С. 3.

Про популяризацію української музичної культури серед чужинців студійним товариством “Січ”, їх “Концерт української музики” у Відні та Граці. Повідомлено про участь у концертах артистів Ольги Сушко (сопрано), Мирослава Старицького (тенор) та Мирослава Антоновича (баритон).

70. Дума М. Свято-концерт у Відні. У роковини “Хрещення України” / М. Дума // 1942. – 14 серпня, чис. 182 (306), рік II. – С. 3.

Про проведення з ініціативи філії Українського Національного Об’єднання 2 серпня 1942 р. у Відні концерту з нагоди роковин Хрещення України, на якому виступили Тоні Молодько, Ольга Сушко, Василь Матіяш. Відзначено виконання баритоном В. Матіяшем українських народних пісень “Ой, нагнувся дуб високий” та “Крилець”.

71. Духовний концерт // 1942. – 18 вересня, чис. 211 (335), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про виступ у Києві хору під керуванням Олексія Сніжинського, під час якого прозвучали 12 церковних творів Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, Петра Гончарова, Порфирія Демуцького, Миколи Лисенка, Арсена Річинського.

72. Духовні концерти // 1942. – 18/19 жовтня, чис. 237 (361), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про організацію в Святомихайлівській церкві м. Миколаєва духовних концертів, перший з яких відбувся 27 вересня 1942 р. Зазначено, що кошти від цих заходів перераховують хворим і полоненим.

73. Е. Андріївський Вечір. Вечір розваг у Літературно-Мистецькому Клубі / Е. // 1942. – 15 грудня, чис. 286 (410), рік II. – С. 3.

Про Андріївський вечір як репрезентацію народних звичаїв. Ідеться про участь у святкуванні жіночого квартету “Богема”, В. Чайківського (баритон), І. Туркевич-Мартинцевої (сопрано), Л. Рейнарович (баритон) та виступи акторів жартівливого жанру Львівського театру.

74. Е. Повітовий конкурс хорів в Яворові / Е. // 1942. – 10 червня, чис. 126 (250), рік II. – С. 3.

Подано огляд проведеного етапу конкурсу на Яворівщині, описано репертуар учасників, визначено переможців заходу.

75. Е. Повітовий конкурс хорів у Львові. Підготовка до краєвого конкурсу хорів / Е. // 1942. – 16 червня, чис. 131 (255), рік II. – С. 3.

Проаналізовано перебіг конкурсу, зокрема участь у ньому шести хорів львівського повіту, їх репертуар, визначено переможців серед хорових колективів і диригентів.

76. Е. Успіх львівських співаків у Німеччині. Два концерти у Відні та у Граці / Е. // 1942. – 21–22 червня, чис. 136 (260), рік II. – С. 3.

Проаналізовано проведення концерту-лекції музичної секції товариства “Січ” у Відні, присвяченого італійському композитору Джузеппе Верді. Повідомлено про успіх українських виконавців Мирослава Антоновича, Мирослава Старицького, Наталії Ляхович, Ольги Сушко. Описано також репертуар другого концерту, що відбувся у Граці.

77. Е. К. Перед Краєвим Конкурсом Хорів. Окружний Конкурс Хорів / Е. К. // 1942. – 26 червня, чис. 140 (264), рік II. – С. 3.

Розглянуто проведення конкурсу хорів самбірської округи, зокрема описано склад хорів-учасників, їх репертуар, визначено переможців.

78. Ж. Ж. Гостинний виступ Євгенії Винниченко-Мозгової в Тернополі / Ж. Ж. // 1942. – 25 листопада, чис. 269 (393), рік II. – С. 3.

Про виступ в Українському театрі ім. І. Франка в Тернополі солістки Білгородського оперного театру, а саме, виконання оперних арій та пісень українських композиторів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка у супроводі професора Львівської музичної консерваторії Романа Савицького. Наголошено на високій голосовій культурі та техніці співачки.

79. Життя Волині // 1942. – 19–20 квітня, чис. 84 (208), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про організацію в с. Новий Двір на Рівненщині концерту колядок та переказ зібраних від нього коштів на потреби Червоного Хреста. Повідомлено також про шевченківський концерт у Хотині.

80. З культурного життя Полтавщини // 1942. – 12 вересня, чис. 206 (330), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про заснування на Полтавщині мистецьких гуртків, зокрема мішаних хорів.

81. З культурно-освітнього життя с. Вербоivecь: [Городенка] // 1942. – 28 березня, чис. 68 (192), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про відновлення діяльності “Просвіти”, створення з її ініціативи сільського хору, який брав участь у святі Героїв і виконав низку пісень: “Коли ви вмирали”, “Як любиш нарід свій”, “Сміло друзі”.

82. Звання музики // 1942. – 31 травня–1 червня, чис. 118 (242), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Подано інформацію про збір анкет членів Спілки Українських Музик у Львові задля підтвердження цього звання. Наведено графік проведення заходу.

83. Зенон Дольницький у Львові. Перед гостинними виступами визначного нашого баритона в опері “Тоска” // 1942. – 22 серпня, чис. 189 (313), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про виступ на сцені Львівського Оперного Театру співака З. Дольницького у ролі барона Скарпія в опері Дж. Пуччіні. Подано біографію митця, описано шлях становлення.

84. Інструкторські курси для хорових референтів У.О.К. // 1942. – 26 серпня, чис. 192 (316), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про необхідність відкриття при Відділі Культурної Праці УЦК для хорових і музичних справ курсів для кандидатів на посаду хорових референтів.

85. Київська опера // 1942. – 10 червня, чис. 126 (250), рік II. – С. 2.

Розглянуто репертуар Київської опери червня 1942 р., зокрема, постановки опер Р. Планкета “Корневільські дзвони” і Дж. Пуччіні “Тоски” та балету П. Чайковського “Лебедине озеро” (режисер – Шереметьєв, диригент – Тараканів).

86. Кобзарі у Скільщині // 1942. – 28 листопада, чис. 272 (396), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про гастрольне турне капели кобзарів, організованої при Інституті Народної Творчості у Львові, місцями Скільщини, Стрийщини та Дрогобиччини.

87. Комунікат у справі Краєвого Конкурсу Хорів у Львові // 1942. – 24 липня, чис. 164 (288), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про особливості підготовки заходу, послідовність його проведення. Подано програму фестивалю української пісні, організованого з ініціативи Відділу Культурної Праці Українського Центрального Комітету.

88. Конкурс українських хорів. З нагоди 100-річчя з дня уродин Миколи Лисенка // 1942. – 24 березня, чис. 64 (188), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про організацію Українським Центральним Комітетом конкурсу українських хорів Галичини з нагоди ювілею композитора М. Лисенка. Розглянуто порядок проведення конкурсу, основні вимоги до нього, склад журі, форму звітів про хід праці тощо.

89. Конкурс хорів // 1942. – 13 червня, чис. 129 (253), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Проанонсовано проведення конкурсу хорів з нагоди 100-річчя від дня народження українського композитора М. Лисенка.

90. Конкурс хорів // 1942. – 14–15 червня, чис. 130 (254), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Подано інформацію про проведення конкурсу хорів м. Львова та сіл львівського повіту задля визначення переможців і їх подальшої участі в наступному етапі конкурсу.

91. Конкурсним комісіям до відома / Український Центральний Комітет, Відділ Культурної Праці // 1942. – 18 червня, чис. 133 (257), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Подано вимоги до оформлення звіту про проведення конкурсу хорів. Наголошено на дотриманні процедури проведення заходу задля можливості отримання нагород переможцям.

92. Концерт абсолювентів // 1942. – 1 вересня, чис. 196 (320), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про низку концертів Київської музично-драматичної консерваторії, участь у яких взяли випускники музично-драматичного та диригентсько-хорового факультету, Київської балетної школи і Київської хорової капели.

93. Концерт бажань // 1942. – 22–23 березня, чис. 63 (187), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про концерт, що відбувся 11 березня 1942 р. в залі Українського Театру в Дрогобичі. Подано програму заходу, що містила джазові композиції, солоспіви та інші виступи артистів.

94. Концерт “Думки” // 1942. – 3–4 травня, чис. 96 (220), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про два концерти Станіславської хорової капели “Думка” (керівник – композитор Миколи Колесса), що відбулись в Інституті Народної Творчості у Львові.

95. Концерт капелі бандуристів // 1942. – 19 травня, чис. 109 (233), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про концерт, що відбувся 17 березня 1942 р. у Бродах. Описано програму заходу, що містив народні думи та пісні у виконанні бандуристів Степана Ганушевського, Симона Ластовича, Юрія Сінгалевича, Зиновія Штокала та Володимира Юркевича.

96. Концерт пісні і танку // 1942. – 14 листопада, чис. 260 (384), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Подано схвальні відгуки про мистецький вечір, що відбувся в листопаді 1942 р. у Староконстантинівському українському театрі мені Т. Шевченка.

97. Концерт у честь Т. Шевченка в Тернополі // 1942. – 22–23 березня, чис. 63 (187), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про урочисту академію на честь Т. Шевченка, яку організував Український Окружний Комітет у Театрі ім. І. Франка в Тернополі 14, 15 і 16 березня 1942 р. Подано програму заходу.

98. Концерт Юрія Криха // 1942. – 3 грудня, чис. 276 (400), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Подано інформацію про концерт у Львові 5 грудня 1942 р. скрипаля Ю. Криха, в програмі якого твори В. А. Моцарта, Н. Паганіні, В. Барвінського, С. Людкевича та інших композиторів.

99. Концертно-естрадне бюро у Харкові // 1942. – 4 березня, чис. 47 (171), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про започаткування при Міській Управі Харкова концертно-естрадного бюро, зокрема організацію ансамблів бандуристів, циганської пісні і танцю, вокального квартету, фортепіанного тріо. Наголошено на провідному місці української пісні та творів українських класиків у їх репертуарі.

100. Копач І. IX Симфонія Бетовена / Д-р Іван Копач // 1942. – 2–3 серпня, чис. 172 (296), рік II. – С. 3.

Про симфонічний концерт у Львівському Оперному Театрі, в програмі якого Симфонія № 9 Людвіга ван Бетховена. Окреслено біографію і творчий шлях німецького композитора і піаніста.

101. Копач І. Нова слава української пісні / Д-р Іван Копач // 1942. – 9–10 серпня, чис. 178 (302), рік II. – С. 2.

Подано враження від Крайового конкурсу хорів, що проходив у Львові з 31 липня до 2 серпня 1942 р. Розкрито вплив творчості визначних митців Т. Шевченка й М. Лисенка на розвиток української пісні, її популяризацію.

102. Копач І. “Токмо духъ животворить” / Д-р Іван Копач // 1942. – 31 липня, чис. 170 (294), рік II. – С. 2.

Про мелодійність, гармонію й силу української пісні. Акцентовано на впливі творчості Т. Шевченка й М. Лисенка на розвиток української пісні.

103. Копач І. Ще раз про IX Симфонію Бетовена / Д-р Іван Копач // 1942. – 20 серпня, чис. 187 (311), рік II. – С. 2.

Зіставлено трактування очільника Музичного Інституту у Львові В. Барвінського та автора публікації І. Копача щодо особливостей вокально-інструментального твору Л. Бетховена.

104. Костенко В. Українська музична культура / Валентин Костенко // 1942. – 7 березня, чис. 50 (174), рік II. – С. 2.

Розглянуто еволюцію становлення музичної культури України від дохристиянської доби до 40-х років ХХ століття, історичні мистецькі традиції, національні музичні кадри, їх набутки.

105. Красвий конкурс хорів у Львові / Український Центральний Комітет, Відділ Культурної Праці // 1942. – 24 червня, чис. 138 (262), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Визначено дату й умови проведення Крайового конкурсу хорів. Наголошено на необхідності затвердження репертуару хорових колективів в Українському Центральному Комітеті.

106. Критерія оцінки хорів. Рішення Центральної Конкурсної Комісії // 1942. – 23–26 травня, чис. 113 (237), рік II. – С. 6. – Без зазначення автора.

Подано основні категорії поділу хорів, критерії оцінювання їх праці та праці диригента. Наголошено на важливості підготовки хорових колективів до конкурсу, приуроченого ювілею М. Лисенка.

107. Кудрик Б. Вечір молодих талантів в залі Літературно-Мистецького Клубу / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 16 червня, чис. 131 (255), рік II. – С. 3.

Про концерт молодих музикантів: Лесі Деркач (скрипка), Ярослава Северина Сапруна (фортепіано), Ніни Шевченко (сопрано), Володимира Баранського (бас), зокрема про виконання ними творів української та західноєвропейської музичної культури.

108. Кудрик Б. Вечір пісень проф. Дометія Йохи / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 22 грудня, чис. 292 (416), рік II. – С. 4.

Репрезентовано концертний виступ у Державній музичній школі Львова співака Д. Йохи (баритон), у репертуарі якого численні українські народні пісні, а також романси М. Лисенка, Я. Степового, М. Стеценка, Я. Лопатинського, В. Барвінського, Я. Ярославенка та ін.

109. Кудрик Б. Вечір фортепіанного тріа: Савицький – Криштальський – Пшеничка / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 24 листопада, чис. 268 (392), рік II. – С. 3.

Описано програму заходу, зокрема виконання музичних творів Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. А. Моцарта та В. Барвінського. Зазначено, що вечір приурочено 100-річчю від дня народження М. Лисенка.

110. Кудрик Б. Два нові зшитки українських коляд і щедрівок / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 23 грудня, чис. 293 (417), рік II. – С. 3.

Охарактеризовано збірки коляд і щедрівок “Христос родився, славіте!” для чоловічого хору і “Слава во вишних Богу” для мішаного хору в редакції С. Людкевича.

111. Кудрик Б. Другий симфонічний концерт дир. Фр. Вайдліха / Др. Борис Кудрик // 1942. – 30 жовтня, чис. 247 (371), рік II. – С. 3.

Про відкриття концертного сезону (організатор – Фр. Вайдліх) у Львові, у програмі якого прозвучали симфонічні твори композиторів XIX ст. Л. Бетховена, Й. Брамса, А. Брукнера у виконанні скрипаля Франца Брукбауера.

112. Кудрик Б. Львівська Державна Музична Школа / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 23 липня, чис. 163 (287), рік II. – С. 3.

Про вечір фортепіанних і вокальних творів М. Лисенка у виконанні учнів школи.

113. Кудрик Б. На Лисенківську виставку! / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 7 травня, чис. 99 (223), рік II. – С. 3.

Про виставку, організовану Спілкою Образотворчих Митців, її пам'ятні експонати. Коротко подано біографію композитора М. Лисенка.

114. Кудрик Б. Поклін Львова тіням Дениса Січинського. З приводу обох концертів з творів композитора дня 15 і 16 грудня ц.р. / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 20/21 грудня, чис. 291 (415), рік II. – С. 4.

Про мистецький захід, участь у якому взяли: хор “Львівський Боян” (керівник – проф. С. Сапрун), піаніст Север Ярослав Сапрун, хор “Бандурист” (керівник –

проф. М. Колесса), хор “Сурма” (керівник – О. Плишкевич), співаки: З. Дольницький, М. Сабат-Свірська, Гр. Луков.

115. Кудрик Б. Прогулянка в царство класицизму: (Камерний концерт у Львів[ському] Німецькому Театрі) / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 1 жовтня, чис. 222 (346), рік II. – С. 3.

Проаналізовано програму камерного концерту, що відбувся 29 вересня 1942 р. Подано огляд виконаних класичних творів Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. П. Шуберта.

116. Кудрик Б. Прощальний концерт Ореста Руснака / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 15 липня, чис. 156 (280), рік II. – С. 3.

Описано проведення прощального концерту оперного співака-тенора Ореста Руснака, під час якого артист виконав арії з опер українських композиторів Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського.

117. Кудрик Б. Святкові хвилини музичного середовища. Перший попис Державної Музичної Школи у Львові / Др. Борис Кудрик // 1942. – 18 липня, чис. 159 (283), рік II. – С. 4.

Розглянуто програму Звітнього концерту Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. Охарактеризовано музичні набутки вихованців закладу.

118. Кудрик Б. У сторіччя народин Миколи Лисенка / Д-р Борис Кудрик // 1942. – 22–23 березня, чис. 63 (187), рік II. – С. 3.

Охарактеризовано творчий шлях композитора, його музичні набутки. Акцентовано на необхідності ґрунтовного вивчення музичної спадщини митця.

119. Культурне життя Дніпропетровська // 1942. – 19–20 квітня, чис. 84 (208), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про концерт в Українському музично-драматичному театрі Дніпропетровська, участь у якому взяли хорова капела під керуванням Хоцинського та капела бандуристів під керуванням Сидоренка. Концерт приурочено 100-річчю від дня народження М. Лисенка.

120. Культурно-освітнє життя с. Торговиці // 1942. – 17 березня, чис. 58 (182), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про відновлення культурно-освітнього життя с. Торговиці (Городенка), а саме, відновлення діяльності хору під керуванням диригента І. Липчука, його участь у культурно-мистецьких акціях краю.

121. Культурно-освітня праця у Стопчатові : [Коломия] // 1942. – 6 березня, чис. 49 (173), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про відновлення культурно-мистецької роботи читальні “Просвіти”, зокрема діяльності хору, в репертуарі якого переважають українські коляди і щедрівки.

122. Лев В. Стародавні колядки в нашому селі / В. Лев // 1942. – 6–10 січня, чис. 4 (128), рік II. – С. 7.

Охарактеризовано окремі збірники українських народних колядок, описано види колядок, їх мотиви, мову.

123. Лисенківські концерти // 1942. – 11 грудня, чис. 283 (407), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про два ювілейні концерти, організовані силами викладачів та студентів Київської музично-драматичної консерваторії, з нагоди вшанування пам'яті М. Лисенка. Повідомлено також про участь у заході міської хорової капели.

124. Лисенківські роковини // 1942. – 22–23 березня, чис. 63 (187), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про створення з ініціативи Київської Музичної Академії спеціального комітету з організації 100-річних лисенківських святкувань.

125. Лисенко О. Спогади про батька / О. Лисенко // 1942. – 22–23 березня, чис. 63 (187), рік II. – С. 3 ; 25 березня, чис. 65 (189), рік II. – С. 3.

Подано спогади сина композитора про його дитячі роки, зростання в мистецькій атмосфері українських родин, а також значення перших оперних постанов для дітей “Коза-дереза”, “Пан Коцький”, “Зима й весна”, підготовку до дитячих шевченківських святкувань, подорожі з батьком і його хором по Україні з метою популяризації української народної пісні.

126. Лисько З. Концерт львівських композиторів / З. Лисько // 1942. – 29 жовтня, чис. 246 (370), рік II. – С. 5.

Охарактеризовано твори трьох львівських композиторів: Василя Витвицького, Романа Сімовича та Степанії Лукіяновичевої, які вперше виконали на концерті: І. Туркевич-Мартинцева (сопрано), Л. Деркач (скрипка) й тріо: Р. Савицький (фортепіано), Р. Криштальський (скрипка) та П. Пшеничка (віолончель). Наголошено на особливостях композиторської техніки і стилю. Подано схвальні відгуки про концерт, організований з ініціативи Спілки Праці Українських Музик.

127. Лисько З. Пам’яті Нестора Нижанківського. Концерт у Літературно-Мистецькому Клубі / З. Лисько // 1942. – 6 жовтня, чис. 226 (350), рік II. – С. 3.

Про вшанування пам’яті першого голови Спілки Праці Українських Музик (передвоєнна назва – Союз Українських Професійних Спілок). Подано біографію митця, зокрема наголошено на його студіях у Празі та Відні, процесі становлення композиторської майстерності, вагомості його постаті для розвитку музичного життя Галичини. Викладено програму заходу: концерт творів митця, якому передувала доповідь Василя Барвінського про життя і творчість Н. Нижанківського.

128. Львів одушевляється українськими хорами // 1942. – 2–3 серпня, чис. 172 (296), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Продовження огляду Першого Крайового Конкурсу Хорів. Описано процедуру прослуховування хорових колективів. Згадано виступ із вітальним словом про завершення цього конкурсу митрополита А. Шептицького.

129. Людкевич С. Небуденний концерт української пісні. Станиславівський хор “Думка” у Львові / Д-р Ст. Людкевич // 1942. – 5 травня, чис. 97 (221), рік II. – С. 3.

Про виступ чоловічого хору “Думка” (керівник – Микола Колесса) в Інституті Народної Творчості у Львові, приурочений 100-річчю від дня народження М. Лисенка. Охарактеризовано репертуар хорового колективу, його голосовий склад, окреслено подальші перспективи.

130. Людкевич С. Перший Франківський концерт (Спомин) / Д-р Ст. Людкевич // 1942. – 31 травня–1 червня, чис. 181 (242), рік II. – С. 3–4.

Згадка автора публікації про святкування 25-літнього і 40-літнього ювілею І. Франка у Львові, зокрема організацію концертів, підбір репертуару, написання музики на слова Івана Франка М. Лисенком, С. Воробкевичем та С. Людкевичем, проблеми з вибором хору й оркестру. Описано враження від першого концерту та його зіставлення з проведенням заходу до 40-річного ювілею І. Франка.

131. Людкевич С. Ювілей Миколи Лисенка у Львові. Святочні Академії в залі Оперного Театру / Д-р Ст. Людкевич // 1942. – 28 квітня, чис. 91 (215), рік II. – С. 3.

Про святкування українською музичною громадою м. Львова лисенківського сторічного ювілею. Подано огляд проведених музичних заходів, репрезентованих різножанровими творами композитора, особливостями їх виконання артистами.

132. М. К-ий. За новий музичний нарибок. Краєвий Конкурс Самодіяльних Солістів / М. К-ий // 1942. – 17 грудня, чис. 288 (412), рік II. – С. 1.

Про організацію Відділом Культурної Праці УЦК конкурсу солістів-самоучок, його завдання, вимоги до учасників.

133. М. М. Гостина львівських солістів у Самборі / М. М. // 1942. – 8 травня, чис. 100 (224), рік II. – С. 4.

Про концерт артистів Львівського Оперного Театру у м. Самборі. Розглянуто програму концерту, в якій твори М. Лисенка, К. Стеценка, В. Косенка, З. Лиська, В. А. Моцарта, Й. Брамса, Р. Шумана, Дж. Пуччіні, Ж. Бізе, Дж. Верді, Ф. Легара, К. Данкевича та Ф. Шопена. Відзначено майстерність виступів М. Роговської (фортепіано), Е. Поспієвої (сопрано), Л. Черних (меццо-сопрано), І. Романовського (бас).

134. Мацяк І. Як проживали хори у Львові. Із-за куліс організації Конкурсу Хорів / Іван Мацяк // 1942. – 8 серпня, чис. 177 (301), рік II. – С. 3.

Про перебування хорових колективів у Львові: організацію побуту, знайомство з культурними пам'ятками міста.

135. Микола Леонтович. З нагоди двадцятиріччя смерти // 1942. – 19 лютого, чис. 36 (160), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про українську музичну творчість митця-новатора М. Леонтовича. Коротко описано біографію, музичні набутки творця хорових творів, роль видатного композитора в історії української музичної культури.

136. Музична школа : [Берестечко] // 1942. – 25/26 жовтня, чис. 243 (367), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Описано діяльність музично-драматичного закладу, його структурні підрозділи, викладацький склад, зокрема музичного відділу (керівник – К. Цьолок).

137. Музична школа : [Луцьк] // 1942. – 17 жовтня, чис. 236 (360), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Розглянуто діяльність чотирьох класів луцької музичної школи: вокального, фортепіанного, скрипкового та гри на бандурі. Повідомлено також про функціонування в школі курсів диригентів.

138. Музична школа : [Проскурів] // 1942. – 7 жовтня, чис. 227 (351), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про започаткування роботи в Проскурівській музичній школі.

139. Музична школа : [Рівне] // 1942. – 19 травня, чис. 109 (233), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про умови вступу до музичної школи в Рівному.

140. Музичний вечір в Літературно-Мистецькому Клубі : [З нагоди 100-річного ювілею М. Лисенка] // 1942. – 29 травня, чис. 116 (240), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про організацію музичного вечора, участь у ньому Василя Витвицького, солістів Дометія Йохи і Олени Лозицької та акомпаніаторки Маріанни Лисенко – доньки композитора.

141. Музичний вечір в Українському Літературному Клубі // 1942. – 28 травня, чис. 115 (239), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про мистецький захід, присвячений творчості М. Лисенка, на якому виголосив доповідь “Микола Лисенко і його обробки народних пісень” д-р В. Витвицький, виступили артисти Д. Йоха і О. Лозицька з низкою народних пісень в обробці М. Лисенка.

142. Музичний інститут у Дубні // 1942. – 26 лютого, чис. 42, рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Коротко подано інформацію про діяльність Музичного інституту у Дубні, його очільника Л. Березовського та кваліфікований педагогічний колектив інституції.

143. Н. Н. Концерт Ярослава Омельського / Н. Н. // 1942. – 15 грудня, чис. 286 (410), рік II. – С. 4.

Коротко подано біографічні відомості про скрипаля з Буковини Я. Омельського, інформацію про гастрольне турне містами Галичини, зокрема його концерт у Кам'яниці, під час якого було виконано твори Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Н. Паганіні, а також власні композиції митця під акомпанемент проф. Р. Сімовича.

144. Нагороди на конкурсах хорів. Під розвагу повітовим і окружним конкурсним комісіям // 1942. – 2 червня, чис. 119 (243), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Згадано поділ хорів на групи. Йдеться про можливість відзначення нагородами хорів та диригентів. Також подано нагадування про проведення Повітових і Окружних Конкурсів і делегування переможців для подальшої їх участі у Крайовому Конкурсі Хорів у Львові.

145. Наука листовним способом. Заочні курси композиції і теорії музики // 1942. – 27 серпня, чис. 193 (317), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про другий набір Інституту Народної Творчості на курси, навчання на яких передбачало виклад таких предметів як основи теорії музики, музичних форм, історії музики, інструментознавства, гармонії тощо.

146. Наука солістів // 1942. – 22 травня, чис. 112 (236), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про набір на курси у Вищій музичній школі Києва молодих солістів, їх кваліфікованої підготовки та проходження практики у Київській опері.

147. “Наша пісня не вмере, не загине”. Окружні конкурси хорів в Ярославі, Тернополі і Чорткові // 1942. – 18 липня, чис. 159 (283), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про конкурс хорів, що відбувся 5 липня 1942 р. Охарактеризовано виступи хорових колективів, визначено переможця.

148. Нові музичні установи // 1942. – 22–23 березня, чис. 63 (187), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про заснування в Києві музично-навчальної установи “Музично-драматична Академія ім. М. Лисенка” (президент Академії – син композитора – О. М. Лисенко). Також повідомлено про залучення до викладання найкращих фахівців музичної галузі.

149. “Ноктюрн” у радіо // 1942. – 29 березня, чис. 69 (193), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про цикл концертів із творів М. Лисенка на львівському радіо, в яких брали участь артисти Марія Сабат-Свірська, Софія Гавришук, Марія Німців, Євгенія Ласовська. Наголошено на заслугах концертмейстера Мар’яни Лисенко у підготовці “Ноктюрна”, приуроченого 100-річчю від дня народження М. Лисенка, з метою популяризації творчості композитора.

150. О. Новий успіх молодого хору. Замітний концерт у Підгайцях / О. // 1942. – 7–8 червня, чис. 124 (248), рік II. – С. 3.

Про концерт вокального октету під керуванням Тараса Лозинського, зокрема склад колективу, програму виступу, що містила українські народні пісні в обробці М. Лисенка, О. Кошиця, Я. Ярославенка та Д. Котка. Відзначено також виступ солістки Львівського Оперного Театру Е. Поспієвої та піаністки М. Роговської.

151. Окружний конкурс хорів у Львові / Український Центральний Комітет, Відділ Культурної Праці // 1942. – 24 червня, чис. 138 (262), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Подано підсумки Окружного конкурсу хорів, участь у якому брали вибрані з повітів хори львівської округи, та визначено переможців. Наведено схвальні відгуки від концерту, приуроченого 100-річчю від дня народження М. Лисенка.

152. Окружні конкурси хорів у Коломиї, Стрию і Сяноці // 1942. – 18 липня, чис. 159 (283), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про організацію й проведення конкурсу хорів під егідою Відділу Культурної Праці Українського Центрального Комітету, представниками якого були: у Самборі і Сяноці – проф. Е. Козак, у Станіславі – проф. М. Колесса, у Коломиї – д-р Б. Кудрик, в Стрию – д-р Е. Цегельський.

153. Ол. З праці Концертного Бюро / Ол. // 1942. – 21 лютого, чис. 38 (162), рік II. – С. 4.

Про високий мистецький рівень двох концертів, що відбулись 14 і 15 лютого 1942 р. у Куликові та Жовкві. Розглянуто програму заходу, організованого Концертним Бюро у Львові, а також виконавську майстерність О. Лозицької, Д. Йохи, З. Шимоновича, вокального квартету під керуванням О. Курочки.

154. Олімпіада української пісні // 1942. – 2–3 серпня, чис. 172 (296), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про успішну організацію Українським Національним Комітетом конкурсу хорів. Наголошено на вагомості такого заходу, його значенні в популяризації української пісні.

155. Опера “Над Дністром” // 1942. – 14 травня, чис. 105 (229), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про написання композитором Ф. Євсевським упродовж 10 років опери на слова О. Олеся “Над Дністром”.

156. Перемишщина. Два концерти // 1942. – 3 березня, чис. 46 (170), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про два концерти перемишльського чоловічого хору (керівник – Володимир Романик), що відбулись 11 та 15 лютого 1942 р. за сприяння УОТ при УДК у Перемишлі, та їх програму, що містила українські коляди і щедрівки.

157. Перший день української олімпіади хорів. Народна пісня і народні строї ворушать душу // 1942. – 1 серпня, чис. 171 (295), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про початок роботи у Львівському Оперному Театрі конкурсу, участь у якому взяли понад 30 хорових колективів.

158. Перший симфонічний концерт // 1942. – 16 вересня, чис. 209 (333), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про концерт у Київській міській управі оркестру під диригуванням Брікнера, в програмі якого прозвучали варіації на твори П. Чайковського.

159. Перші висліди конкурсів хорів у краю / Український Центральний Комітет, Відділ Культурної Праці // 1942. – 19 червня, чис. 134 (258), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Розглянуто перші етапи проведення конкурсу хорів, наведено їх підсумки, визначено переможців.

160. Письменники Шевченкові // 1942. – 31 березня, чис. 70 (194), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про концерт пам'яті Тараса Шевченка, який організували львівські письменники 28 березня 1942 р. у приміщенні Літературно-Мистецького Клубу. З-поміж інших на заході успішно виступили: інструментальне тріо: Р. Савицький (фортепіано), Р. Криштальський (скрипка), П. Пишничка (віолончель); солістка Л. Німців (сопрано), вокальний квартет під керуванням О. Курочки.

161. Повітовий конкурс хорів // 1942. – 24 червня, чис. 138 (262), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Розглянуто підсумки Повітового конкурсу хорів Наддніпрянського повіту. Йдеться про учасників заходу, приуроченого 100-річному ювілею М. Лисенка, та їх програмні виступи.

162. Подільський М. За розвиток українського хорового мистецтва. Краєвий конкурс українських хорів / М. Подільський // 1942. – 18 червня, чис. 133 (257), рік II. – С. 1–2.

Про Крайовий конкурс українських хорів, присвячений 100-річчю від дня народження українського композитора М. Лисенка, зокрема, його національне значення, мету, умови участі, нагороди переможців.

163. Подільський М. Напередодні Краєвого Конкурсу Хорів / М. Подільський // 1942. – 29 липня, чис. 168 (292), рік II. – С. 3.

Про еволюціонування української народної пісні від зародження до початку ХХ ст. Йдеться про внесок М. Лисенка у її розвиток. Подано заклик Відділу Культурної Праці при УДК щодо проведення урочистостей з нагоди 100-річного ювілею митця.

164. “Поклін Франкові” // 1942. – 23–26 травня, чис. 113 (237), рік II. – С. 7. – Без зазначення автора.

Про організацію вечора-концерту в Українському Літературно-Мистецькому Клубі Львова, присвяченого І. Франкові. Повідомлено про участь солістів Олени Лоцицької та Дометія Йохи, артистів О. Добровольської та С. Дубровського і піаністки Е. Габріель-Рублевої, а також Володимира Дорошенка і Станіслава Людкевича.

165. “Поклін Франкові”: Вечір в Українському Літературно-Мистецькому Клубі // 1942. – 29 травня, чис. 116 (240), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про успішні виступи львівських артистів на вечорі пам'яті Каменяра, що відбувся 24 травня 1942 р.

166. Похорон Івана Охримовича // 1942. – 12 травня, чис. 103 (227), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Описано прощання громадськості Львова з диригентом, популяризатором української пісні та хорового мистецтва Іваном Охримовичем.

167. Пропам'ятна книга Альманах 1-го Краєвого Конкурсу Хорів у Галичині // 1942. – 22/23 листопада, чис. 267 (391) рік II. – С.4. – Без зазначення автора.

Про підсумки свята української хорової пісні. Подано інформацію Інституту Народної Творчості про підготовку до друку видання, що висвітлювало б перебіг заходу, що відбувся у Львові 21 листопада 1942 р.

168. Просвітянський хор // 1942. – 10 жовтня, чис. 230 (354), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про організацію в Луцьку з ініціативи Товариства “Просвіта” міського хору.

169. р. с. Виступ хору В. Осташевського / р. с. // 1942. – 9 червня, чис. 125 (249), рік II. – С. 3.

Подано враження від концерту чоловічого хору під керуванням Василя Осташевського, в програмі якого українські народні пісні. Також відзначено техніку виконання творів, голосовий склад колективу, витончену дикцію співаків.

170. С. Концерт “Богемі” / С. // 1942. – 28 травня, чис. 115 (239), рік II. – С. 3.

Про виступ жіночого квартету “Богема”. Проаналізовано його репертуар та майстерність акомпаніаторки М. Роговської.

171. С. У століття народин М. Лисенка. Святочний концерт у Ходорові / С. // 1942. – 24 вересня, чис. 216 (240), рік II. – С. 3.

Висвітлено програму заходу, в якому М. Семчишин виголосив доповідь про життя і творчість М. Лисенка, об'єднані хори Ходорова і Піддністрян під диригуванням С. Прокопяка виконали музичні твори композитора. Згадано участь у заході піаністки Г. Левицької, яка виконала низку фортепіанних творів композитора.

172. С-ка. Гостинні виступи піаніста С. Я. Сапруна в Перемишлі / С-ка // 1942. – 7–8 червня, чис. 124 (248), рік II. – С. 3.

Про три концерти піаніста Северина Ярослава Сапруна в Перемишлі, чистоту його гри, прецизійну плинність у пасажах. Згадано також виступ чоловічого хору під керуванням Романика, зокрема виконання українських народних пісень.

173. Савицький Р. Концерт молодих виконавців. Виступи Н. Шевченко, М. Колтунюк та І. Вересюка / Роман Савицький // 1942. – 23 вересня, чис. 215 (339), рік II. – С. 3.

Про другий з черги концерт молодих виконавців в Літературно-Мистецькому Клубі Львова Ніни Шевченко (сопрано) та Івана Вересюка (бас-баритон) під супровід Марти Колтунюк (фортепіано). Розглянуто програму заходу.

174. Савицький Р. Леся Деркач / Роман Савицький // 1942. – 17 грудня, чис. 288 (412), рік II. – С. 4.

Про непересічний талант молодой скрипальки, випускниці Музичного Інституту, її концерт, що відбувся 16 грудня 1942 р. у Львові.

175. Савицький Р. Юрій Крих. Концерт відомого скрипака / Роман Савицький // 1942. – 8 грудня, чис. 280 (404), рік II. – С. 3.

Про музичну майстерність, індивідуально-авторський стиль і розмаїту концертну програму скрипаля, що містила твори українських та західноєвропейських композиторів.

176. Савицький Р. Ярослав Омельський / Роман Савицький // 1942. – 29 грудня, чис. 295 (419), рік II. – С. 4.

Описано програму концерту Я. Омельського (акомпаніатор – Р. Сімович) у Львові. Повідомлено, що захід відбувся з ініціативи Інституту Народної Творчості.

177. Свято української пісні // 1942. – 13 травня, чис. 104 (228), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про підготовку окружною “Просвітою” м. Рівне мистецького заходу “Свято української пісні”, проведення якого запланували на 15 червня 1942 р.

178. Святочна академія // 1942. – 11/12 жовтня, чис. 231 (355), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про урочистості в Почаєві з нагоди 100-річного ювілею М. Лисенка, зокрема виступ просвітянського хору, більшість у репертуарі якого – композиції М. Лисенка.

179. Святочна академія у Богаївці // 1942. – 29–30 березня, чис. 69 (193), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про вшанування 81-х роковин пам'яті Т. Шевченка на Рівненщині. Йдеться про участь у заходах місцевого хору.

180. Святочна радіопередача // 1942. – 3 січня, чис. 2 (126), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Проанонсовано різдвяні передачі львівського радіо, заплановані на 6 січня 1942 р., у програмі яких – виконання українських колядок чоловічим хором “Сурма” під керуванням Омеляна Пleshкевича.

181. Симфонічний концерт у Станіславові // 1942. – 20 березня, чис. 61 (185), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про третій з черги симфонічний концерт у Станіславові під проводом проф. д-ра Миколи Колесси. Розглянуто програму заходу, що містила твори Генделя, Чайковського, Гайдна та інших композиторів.

182. Симфонія Брукнера // 1942. – 6 листопада, чис. 253 (377), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про другий симфонічний концерт під проводом Вольфгана Брукнера в Київському оперному театрі, зокрема акцентовано на виконанні увертюри з опери “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта та симфонії № 4 Антона Брукнера.

183. Сімович Р. Вечір композитора Дениса Січинського (15. XII. 1942) / Роман Сімович // 1942. – 18 грудня, чис. 289 (413), рік II. – С. 3.

Охарактеризовано виступи хорових колективів “Бандурист”, львівський “Боян”, “Сурма” на творчому вечорі Д. Січинського. Згадано солоспіви М. Сабат-Свірської і З. Дольницького, а також виступ С. Людкевича із доповіддю про нелегку долю композитора.

184. 100-ті роковини з дня народження М. Лисенка // 1942. – 8–9 березня, чис. 51 (175), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про створення в Київській Музичній Академії комітету з питань організації святкування 100-річного ювілею українського композитора М. Лисенка.

185. 100-літній ювілей М. Лисенка // 1942. – 4 березня, чис. 47 (171), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Описано заходи міста Львова, заплановані на 22 березня 1942 р., з нагоди 100-літніх роковин від дня народження українського композитора. Наголошено на заслугах митця, його внеску у скарбницю української національної культури.

186. Студія гри на бандурі // 1942. – 28 травня, чис. 115 (239), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про організацію Інститутом Народної Творчості занять гри на бандурі. Подано графік занять.

187. Т. П. Бандуристи у Сокалі / Т. П. // 1942. – 23 жовтня, чис. 241 (365), рік II. – С. 3.

Про різноманітну програму виступу бандуристів (керівник – Степан Ганушевський), які виконали низку українських народних пісень. Наголошено на важливості проведення таких заходів для громадян.

188. Т. П. Великий концерт у Золочеві / Т. П. // 1942. – 7 жовтня, чис. 227 (351), рік II. – С. 5.

Розглянуто програму заходу, що містила виступи Д. Йохи (баритон), О. Лозицької (сопрано) під фортепіанний супровід п. Габріеля та мистецької рецитації А. Бандерського.

189. Т. П. За скріплення культу української пісні / Т. П. // 1942. – 9 червня, чис. 125 (249), рік II. – С. 1–2.

Про організацію Інститутом Народної Творчості у Львові Крайового Конкурсу Хорів, приуроченого 100-річчю від дня народження М. Лисенка. Наголошено на культурно-мистецькому й виховному значенні заходу, його ролі в популяризації творчості композитора. Розглянуто основні етапи підготовки конкурсу, вимоги до учасників, критерії оцінювання та нагородження переможців.

190. Т. П. Кобзарі у Бережанщині / Т. П. // 1942. – 24 жовтня, чис. 242 (366), рік II. – С. 3.

Про гастрольне турне капели бандуристів (керівник – Степан Ганушевський) Галичиною, зокрема виступ у Бережанах, приурочений вшануванню пам'яті Т. Шевченка. Розглянуто програму заходу, що містила твори на слова Т. Шевченка, а також козацькі, чумацькі та народно-побутові пісні.

191. (тп). Академія в честь Лесі Українки / (тп) // 1942. – 12 березня, чис. 54 (178), рік II. – С. 4.

Розглянуто програму заходу, приурочену 71-річниці від дня народження поетеси. Зазначено, що під час урочистостей, що відбулися 25 лютого 1942 р. в Станіславові, хор під управою проф. Породка виконав низку музичних творів.

192. (тп). Альманах I-го Краєвого Конкурсу Хорів / (тп) // 1942. – 8 листопада, чис. 255 (379), рік II. – С. 4.

Про ініціативу Інституту Народної Творчості щодо публікації “Альманаху” Першого Крайового Конкурсу Хорів, що відбувся в серпні 1942 р. в Галичині.

193. (тп). Великий Шевченківський концерт / (тп) // 1942. – 16 квітня, чис. 81 (205), рік II. – С. 4.

Про шевченківську академію, що відбулась у Станіславові 15 березня 1942 р. і містила виступи хорів «Боян» (керівник – директор І. Недільський) та “Думка”

(керівник – проф. М. Колесса), соло на бандурі І. Ганушевського, солоспіву Маланюківни.

194. (тп). Вечір, присвячений Шевченкові / (тп) // 1942. – 17 квітня, чис. 82 (206), рік II. – С. 4.

Про виступ мішаного хору під керуванням Івана Грицяя на концерті в Сокалі, присвяченому пам'яті Кобзаря, зокрема виконанні колективом творів Т. Шевченка “Заповіт” та “Думи мої”.

195. (тп). Глинянщина. Конкурс просвітянських хорів / (тп) // 1942. – 1–2 березня, чис. 45 (169), рік II. – С. 6.

Подано інформацію про конкурс просвітянських хорів, що відбувся 22 лютого 1942 р. у приміщенні філії товариства “Просвіта” в Глинянах. Також йдеться про відзнаки учасників заходу.

196. (тп). День культури / (тп) // 1942. – 13 січня, чис. 6 (130), рік II. – С. 3.

Про урочистості з нагоди 73-роковин Товариства “Просвіта”, зокрема виступ хору села Радче та виступ хору “Думка”.

197. (тп). 3 життя села Годвишні / (тп) // 1942. – 1 квітня, чис. 71 (195), рік II. – С. 4.

Про урочистий концерт на честь Тараса Шевченка, організований 8 березня 1942 р. заходом городоцької читальні “Просвіта». Йдеться про участь у концерті місцевого хору під проводом Степана Хороза і виконання ним творів Т. Шевченка: “Заповіт”, “Реве та стогне”, “Садок вишневий”, “Ой, у полі верба” та ін.

198. (тп). 3 культурного життя Збаража / (тп) // 1942. – 11 серпня, чис. 179 (303), рік II. – С. 4.

Про дві концертні імпрези, що відбулися 10 серпня 1942 р. в “Українському Домі” Збаража. Розглянуто програми святкування, зокрема виступ тріо бандуристів, у репертуарі яких пісні історичного, побутового та жартівливого змісту.

199. (тп). 3 культурного життя Ліснович : [Городенка] / (тп) // 1942. – 2 квітня, чис. 72 (196), рік II. – С. 4.

Про святкову академію на честь Т. Шевченка, зокрема, виконання місцевим хором творів на слова Т. Шевченка.

200. (тп). Зборівщина. Культурно-освітня праця в селах / (тп) // 1942. – 1–2 березня, чис. 45 (169), рік II. – С. 6.

Йдеться про відновлення культурно-освітнього життя в селах Білокриниця та Йосифівка. Описано створення з ініціативи читальні “Просвіти” драматичних і самоосвітніх гуртків, їх виступи з виставами та концертами.

201. (тп). Золочівщина. Концерт у селі Стінка / (тп) // 1942. – 1–2 березня, чис. 45 (169), рік II. – С. 6.

Про організацію силами місцевої читальні концерту колядок та щедрівок.

202. (тп). Зразковий хор у селі Прилбичах / (тп) // 1942. – 31 травня–1 червня, чис. 118 (242), рік II. – С. 5.

Про організацію й діяльність мішаного хору с. Прилбичі Яворівського повіту під керуванням Ореста Микуловича, його склад, гастролі, благодійну діяльність.

203. (тп). Конкурс в честь Лисенка. Вдатна імпреза в Чорткові / (тп) // 1942. – 20/21 вересня, чис. 213 (337), рік II. – С. 4.

Концерт місцевого мішаного хору “Боян” під диригуванням проф. Березовського з нагоди вшанування 100-річчя від дня народження М. Лисенка, а також успішний виступ Одарки Бандрівської з композиціями М. Лисенка.

204. (тп). Конкурс хорів : [Золочів] / (тп) // 1942. – 10 червня, чис. 126 (250), рік II. – С. 4.

Про завершальні приготування до Лисенківського конкурсу хорів золочівської округи.

205. (тп). Конкурс хорів : [Косів] / (тп) // 1942. – 4 липня, чис. 147 (271), рік II. – С. 6.

Описано конкурс хорів, що відбувся 7 червня 1942 р. в Косові з нагоди сотих роковин від дня народження українського композитора Миколи Лисенка. Відзначено виступи двох хорів, які виконали твори композитора-ювіляра, а також згаджену працю косівського хору й диригента Когутової, результатом якої стали професійно виконані твори М. Лисенка.

206. (тп). Конкурс хорів Коломийського повіту / (тп) // 1942. – 20 червня, чис. 135 (259), рік II. – С. 4.

Розглянуто виступи восьми хорових колективів Коломиї, визначено рівень їх підготовки до конкурсу, встановлено переможців.

207. (тп). Концерт у честь Лисенка в Любені Великім : [Городок] / (тп) // 1942. – 17 липня, чис. 158 (282), рік II. – С. 4.

Про концерт місцевого хору (керівник – Володимир Кривенко) з нагоди 100-річного ювілею українського композитора, твори якого прозвучали під час заходу.

208. (тп). Концерт у честь Тараса Шевченка / (тп) // 1942. – 17 квітня, чис. 82 (206), рік II. – С. 4.

Про організацію заходом філії “Просвіти” у Городку урочистого концерту на честь Т. Шевченка. Повідомлено про участь у концерті мішаного і чоловічого хорів під керуванням Р. Степаняка.

209. (тп). Копитів святкує пам’ять Тараса Шевченка / (тп) // 1942. – 29 квітня, чис. 92 (216), рік II. – С. 4.

Про мистецький захід, присвячений пам’яті Т. Шевченка, участь у якому взяв мішаний хор (керівник – Мартин Масиник) с. Копитів Сокальського повіту. Наголошено на майстерному виконанні пісень “Заповіт”, “Сонце заходить”, “Учітєся”.

210. (тп). Культурна праця / (тп) // 1942. – 14 квітня, чис. 79 (203), рік II. – С. 4.

Про музичне життя Золочева, налагодження організації хорового мистецтва, зокрема відновлення роботи при УОК мішаного та чоловічого хорів, якими керував Є. Грицик, їх підготовку до участі у Лисенківському конкурсі хорів у Львові.

211. (тп). Культурно-освітнє життя Галичанова / (тп) // 1942. – 1 квітня, чис. 71 (195), рік II. – С. 4.

Про святкування шевченківських днів у с. Галичанів Городоцького повіту, а саме: виступ хору під керуванням І. Германовича з низкою пісень на слова Т. Шевченка.

212. (тп). Курс диригентів // 1942. – 27 березня, чис. 67 (191), рік II. – С. 4.

Про організацію Українським Освітнім Товариством у Станіславові чотиримісячних курсів диригентів, на яких диригентуру, теорію та історію музики, сольфеджіо та інструментознавство викладали професори М. Колесса, Р. Сімович (директор курсів), Кемпе та ін.

213. (тп). Лисенківський концерт / (тп) // 1942. – 21 липня, чис. 161 (285), рік II. – С. 3.

Про урочисту академію в с. Прилбичі з нагоди 100-річчя від дня народження українського композитора Миколи Лисенка. Зазначено, що свято розпочалося піснею «Боже великий, єдиний», а також промовою про значення творчості композитора для розвитку української музики о. Володимира Микуловича.

214. (тп). Милятин у честь Т. Шевченка / (тп) // 1942. – 2 квітня, чис. 72 (196), рік II. – С. 4.

Про шевченківську академію, що відбулась 15 березня 1942 р. у с. Милятин (Городенка). Повідомлено про участь у заході місцевого хору.

215. (тп). Мистецьке життя / (тп) // 1942. – 1 квітня, чис. 71 (195), рік II. – С. 4.

Про відновлення діяльності в Бродах Музичного Товариства “Боян” та створення трьох хорів: чоловічого, жіночого та мішаного.

216. (тп). Музично-співоче Т-во в Сокалі / (тп) // 1942. – 9 вересня, чис. 203 (328), рік II. – С. 4.

Про необхідність відкриття в Сокалі спеціальної організації “для плекання співу і музики”.

217. (тп). Окружний конкурс хорів у Стрию / (тп) // 1942. – 22 липня, чис. 162 (286), рік II. – С. 4.

Про конкурс хорів, що відбувся 21 липня 1942 р. в Стрию і в якому брали участь: ходорівський мішаний хор, стрийський мішаний хор “Боян”, жіночий хор з Борислава, мішаний хор з Дроговижа, мішаний хор із Конюхова, мішаний хор з Подністрян. Повідомлено, що в репертуарі всіх хорів були винятково пісні М. Лисенка.

218. (тп). Підготовка до Конкурсу хорів / (тп) // 1942. – 27 травня, чис. 114 (238), рік II. – С. 4.

Про підготовку до конкурсу учасників із Жовківщини, зокрема ознайомлення конкурсної комісії з анкетами диригентів та репертуаром хорових колективів.

219. (тп). Повітовий конкурс хорів : [Жовква] / (тп) // 1942. – 3 липня, чис. 146 (270), рік II. – С. 4.

Про змагання чотирьох сільських хорів Жовківщини з метою подальшої їх участі в Крайовім конкурсі хорів у Львові.

220. (тп). Повітовий конкурс хорів : [Золочів] / (тп) // 1942. – 3 липня, чис. 146 (270), рік II. – С. 4.

Про участь у конкурсі сільських хорів Скваряви, Красного, Ремезівців та Струтеня, їх репертуар, визначення переможця та його подальша участь у конкурсі хорів у Львові.

221. (тп). Повітовий конкурс хорів : [Скалата] / (тп) // 1942. – 17 липня, чис. 158 (282), рік II. – С. 4.

Про конкурс, що відбувся в Скалаті 21 червня 1942 р. з нагоди 100-річчя від дня народження М. Лисенка. Повідомлено про делегування переможця заходу для участі в Окружному Конкурсі Хорів у Тернополі.

222. (тп). Повітовий конкурс хорів: [Стрий] / (тп.) // 1942. – 15 липня, чис. 156 (280), рік II. – С. 4.

Описано виступи семи хорів Стрийщини, які взяли участь у конкурсі, приуроченому 100-літтю уродин М. Лисенка.

223. (тп). Повітові конкурси хорів : [Золочів] / (тп) // 1942. – 10 липня, чис. 152 (276), рік II. – С. 4.

Подано огляд виступів-змагань хорових колективів на теренах Львівщини.

224. (тп). Приготування до конкурсу хорів : [Городок] / (тп) // 1942. – 9 травня, чис. 101 (225), рік II. – С. 4.

Про підготовку Українського Повітового Комітету у Городку до конкурсу хорів з нагоди 100-річного ювілею М. Лисенка, зокрема, йдеться про створення конкурсної повітової комісії, її завдання.

225. (тп). Просвітянська праця у селі В'язовій / (тп) // 1942. – 14 квітня, чис. 79 (203), рік II. – С. 4.

Проаналізовано організацію і проведення шевченківського концерту, що відбувся 8 березня 1942 р. у селі В'язові Жовківського повіту. Коротко описано манеру виконання музичних творів на слова Т. Шевченка.

226. (тп). Свято української пісні в Любені Великому : [Городок] / (тп) // 1942. – 5 серпня, чис. 174 (298), рік II. – С. 4.

Про красу й мелодійність української пісні. Описано виступ мішаного хору пір орудою В. Кривешка, який відбувся 4 серпня 1942 р.

227. (тп). Святочна академія у Річечанах : [Городенка] / (тп) // 1942. – 2 квітня, чис. 72 (196), рік II. – С. 4.

Про урочисту академію у честь Тараса Шевченка, що відбулася 15 березня 1942 р. заходом читальні “Просвіта” Городенського повіту. Згадано виступ місцевого хору під орудою Миколи Максимовича.

228. (тп). Теребовельщина. Т-во “Боян” при праці / (тп) // 1942. – 1–2 березня, чис. 45 (169), рік II. – С. 6.

Про інтенсивну працю чоловічого хору під керуванням професора В. Губицького, його активну підготовку до виступу.

229. (тп). У честь Лесі Українки / (тп) // 1942. – 14 березня, чис. 56 (180), рік II. – С. 3.

Розглянуто програму урочистого вечора, що відбувся 28 лютого 1942 р. заходом “Жіночої Служби України” при УПК в Городку, зокрема виконання музичних композицій місцевим хором під управою Степаняка.

230. (тп). Українська хорова капеля “Думка” / (тп) // 1942. – 13 травня, чис. 104 (228), рік II. – С. 4.

Про успішний виступ хорового колективу (керівник – М. Колесса) у Станіславові та Коломиї, в репертуарі якого пісні української класичної музики.

231. (тп). Хоровий гурток / (тп) // 1942. – 17 липня, чис. 158 (282), рік II. – С. 4.

Про створений у Збаражжі мішаний хор, його концертний репертуар.

232. (тп). Хто має рукописи Д. Січинського? Збірне видання творів нашого композитора / (тп) // 1942. – 25 липня, чис. 165 (289), рік II. – С. 4.

Звернення до громадян Станіславова щодо збору рукописних і друкованих музичних творів Д. Січинського з метою публікації збірки творів митця.

233. (тп). Шевченківське свято у Волі Висоцькій : [Жовква] / (тп) // 1942. – 2 квітня, чис. 72 (196), рік II. – С. 4.

Про концерт-академію, підготовану до святкування роковин Т. Шевченка жителями села Воля Висоцька, зокрема успішний виступ хору під керуванням Василя Гродзіцького.

234. (тп). Шевченківський вечір / (тп) // 1942. – 10 квітня, чис. 76 (200), рік II. – С. 4.

Про святковий шевченківський концерт у селі Бережани, участь у якому з-поміж інших взяли мішаний хор та струнний оркестр.

235. (тп). Шевченківський концерт / (тп) // 1942. – 10 квітня, чис. 76 (200), рік II. – С. 4.

Про високий мистецький рівень Шевченківського концерту, що відбувся 22 березня 1942 р. у Дрогобичі. Особливо відзначено виступи артистів Л. Рейнаровича, В. Цегельської, Ю. Созанського, а також хору “Боян” під керуванням Б. П’юрка. Наголошено на майстерному виконанні творів на слова Т. Шевченка: “Минають дні”, “Ой, три шляхи”, “Ой, Дніпре мій” та ін.

236. (тп). Шевченкові роковини в Станіславові / (тп) // 1942. – 12 березня, чис. 54 (178), рік II. – С. 4.

Описово подано перелік заходів, приурочених святкуванню Шевченківських роковин у м. Станіславові, одним з-поміж яких є урочистий концерт.

237. (тп). Школа музичних інструментів буде вишколювати майстрів для виробу і направи музичних інструментів / (тп) // 1942. – 26 серпня, чис. 192 (316), рік II. – С. 3.

Про важливість відкриття школи музичних інструментів, викладання в ній предметів з матеріалознавства, технічних рисунків, будови музичних інструментів та основи гри на них.

238. [Тарнавський О.] Вечір пісень і оперних арій. Виступ Л. Німців і Ю. Лаврівського / Т. // 1942. – 17 листопада, чис. 262 (386), рік II. – С. 3.

Про виконання музичних творів М. Леонтовича, Я. Лопатинського, Н. Нижанківського, К. Стеценка, а також народних пісень на заході в Літературно-Мистецькому Клубі Львова 16 листопада 1942 р.

239. [Тарнавський О.] Відзначення роковин Лесі Українки. Святочна Академія в Оперному театрі у Львові / (от.) // 1942. – 26 березня, чис. 66 (190), рік II. – С. 3.

Про урочистості, що відбулися 24 березня 1942 р. у Львівському Оперному Театрі з нагоди 71-х роковин від дня народження Лесі Українки. Подано огляд музичних номерів, описано майстерне їх виконання артистами.

240. [Тарнавський О.] Лисенківський концерт у радіо / (от.) // 1942. – 26 березня, чис. 66 (190), рік II. – С. 3.

Про низку концертних радіопередач, присвячених різнобічним аспектам творчості М. Лисенка з нагоди 100-річчя від дня народження композитора.

241. [Тарнавський О.] Мистецький Львів Миколі Лисенкові. Врочистий концерт в Українському Літературно-Мистецькому Клубі / Т. // 1942. – 2 червня, чис. 119 (243), рік II. – С. 2.

Згадано проведені мистецькі заходи, приурочені 100-річному ювілею М. Лисенка. Розглянуто програму урочистого концерту у Львові, присвяченого одному із аспектів творчої діяльності композитора – обробці українських народних пісень. Проаналізовано успішні виступи артистів.

242. [Тарнавський О.] Новий успіх відомого співака. Виступ Зенона Дольницького в Українському Літературно-Мистецькому Клубі / (от.) // 1942. – 19 червня, чис. 134 (258), рік II. – С. 3.

Про концерт оперного соліста й баритона Мюнхенської опери З. Дольницького у Львові, а саме: жанрову палітру концертної програми, індивідуально-авторські інтерпретації співака у виконанні арій, широкий вокальний діапазон.

243. [Тарнавський О.] “Паганіні”. Прем’єра оперети Легара у Львівському Оперному Театрі / (от.) // 1942. – 6/7 грудня, чис. 279 (403), рік II. – С. 5.

Подано огляд постановки австро-угорського композитора Франца Легара “Паганіні”.

244. [Тарнавський О.]. Пам’яті Н. Нижанківського: Концерт творів композитора у Львівському радіо / (от.) // 1942. – 16 квітня, чис. 81 (205), рік II. – С. 3.

На спомин про українського композитора Н. Нижанківського як продовжувача музичних традицій роду Нижанківських, так і обдарованого музиканта з непересічним індивідуально-авторським стилем. Розглянуто програму концерту, що містила твори композитора “Прелюд” і “Фуга” у виконанні піаністки Г. Левицької, пісні “Снишся мені” та “Жита” у виконанні М. Сабат-Свірської, твору Е-моль у виконанні інструментального тріо: Р. Савицького (фортепіано), Р. Кришталівського (скрипка), П. Пшенички (віолончель). Наголошено на внеску митця у розвиток української музики.

245. [Тарнавський О.]. Перед Краєвим Конкурсом Хорів : Розмова з директором Інституту Народної Творчості о. С. Сапруном / Т. // 1942. – 30 липня, чис. 169 (293), рік II. – С. 3.

Подано інтерв’ю з директором закладу о. Северином Сапруном про підготовку до конкурсу хорів.

246. [Тарнавський О.]. Початок нового сезону в Клюбі. Мистецький вечір в Українському Літературно-Мистецькому Клубі у Львові / Т. // 1942. – 16 вересня, чис. 209 (333), рік II. – С. 3.

Про виступ дуету Львівського Оперного Театру Ірини Туркевич-Мартинцевої (сопрано) та Івана Романовського (бас) під фортепіанний супровід Р. Савицького та М. Роговської з нагоди відкриття нового сезону.

247. [Тарнавський О.]. Репрезентативний концерт / (от.) // 1942. – 1 квітня, чис. 71 (195), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Розглянуто програму заходу, що відбувся 30 березня 1942 р. з нагоди З’їзду представників УОК. Подано огляд номерів концерту як найуспішніших осяг мистецьких сил Львова, зокрема згадано виступи солістів Львівської Опери І. Романовського, Е. Поспієвої, В. Тисяка, Л. Черних та ін.

248. [Тарнавський О.]. Франко та Лисенко / (от.) // 1942. – 29 жовтня, чис. 246 (370), рік II. – С. 3. – Рец. на кн.: Взаємини М. Лисенка з І. Франком / Д-р Василь Витвицький. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. – 40 с.

249. [Тарнавський О.]. Шевченківська академія. Врочисте святкування 81-их роковин народження великого українського Кобзаря / (от.) // 1942. – 10 березня, чис. 52 (176), рік II. – С. 3.

Розглянуто програму урочистого заходу, що відбувся у Львівському Театрі, зокрема виконання “Заповіту” в композиції Б. Лятошинського та у виконанні Українського Національного Хору під керуванням Льва Туркевича, творів українських композиторів на слова Т. Шевченка.

250. [Тарнавський О.]. Шевченківський концерт у радіо / (от.) // 1942. – 14 березня, чис. 56 (180), рік II. – С. 3.

Про концерт на львівському радіо з нагоди 81-х пам’ятних шевченківських роковин, у програмі якого прозвучали: “Заповіт” композиції Кирила Стеценка та “Лічу в неволі” композиції Дениса Січинського у виконанні хору (керівник – Євген Козак), пісні на слова Т. Шевченка у виконанні Одарки Бандрівської.

251. У честь Тараса Шевченка // 1942. – 9 квітня, чис. 75 (199), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Подано програми концертів на Миколаївщині, організованих з нагоди 81-х роковин пам'яті Тараса Шевченка. Також згадано участь у цих заходах хорових колективів міста Миколаїв та сіл району Крупсько, Держів. Розвадів та ін.

252. Українська доповідь у Римі // 1942. – 3 березня, чис. 46 (170), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Представлено доповідь о. д-ра Галуциньського “Український релігійний спів”, виголошену в залі папського інституту релігійної музики в Римі, її хоровий супровід під керуванням о. Р. Рудницького. Також повідомлено про публікацію цієї доповіді в римському щоденнику “Оссерваторе Романо”.

253. Український концерт для провідниць німецьких дівчат // 1942. – 8–9 лютого, чис. 27 (151), рік II. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про організацію українськими артистами львівського міського театру концерту українських народних пісень для Союзу Німецьких Дівчат.

254. Український Національний Хор у Ляйпцігу // 1942. – 8 серпня, чис. 177 (301), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Описано програму виступу Українського Національного Хору (керівник – Володимир Божик), у виконанні якого прозвучали народні пісні.

255. Український хор // 1942. – 14–15 червня, чис. 130 (254), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Повідомлено про концертний тур Українського Національного Хору під керуванням Володимира Божика Німеччиною.

256. Успіх Лисенківської вистави // 1942. – 3–4 травня, чис. 96 (220), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про мистецьку виставку, приурочену 100-річчю від дня народження М. Лисенка, зокрема представлені на ній експонати: партитури опер композитора, рукописи, світлини тощо.

257. Учасник. Кобзарі-бандуристи у Самборі / Учасник // 1942. – 29 грудня, чис. 295 (419), рік II. – С. 4.

Про виступ у Самборі капели бандуристів під артистичною управою Степана Ганушевського. Подано програму заходу.

258. Фабрика музичних інструментів в Полтаві // 1942. – 30 квітня, чис. 94 (217), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про відновлення праці на фабриці музичних інструментів у Полтаві, підготовка до випуску різних музичних інструментів.

259. Фестиваль української пісні. Небуденний концерт найкращих хорів Галичини // 1942. – 4 серпня, чис. 173 (297), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про успішне проведення першого в історії Галичини Крайового конкурсу хорів, що відбувся 3 серпня 1942 р. в Оперному театрі Львова, виступи на ньому хорів Галичини з метою пропагування й популяризації української пісні. Повідомлено, що конкурс приурочений 100-річчю від дня народження М. Лисенка.

260. Фільгармонійна оркестра у Києві // 1942. – 10 березня, чис. 52 (176), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про започаткування в Києві оркестру. Окреслено перспективи його діяльності, репертуар.

261. Хор “Бандура” у Тлустім. 1942. – 6 серпня, чис. 175 (299), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Розглянуто виступ хору під керуванням Тараса Лозинського (акомпанемент на цимбалах – Ярослав Іванів), зокрема виконання таких пісень: “За Сибіром сонце сходить”, “Ставок заснув”, “На городі верба рясна” тощо.

262. Хор під управою Гончарова // 1942. – 22 травня, чис. 112 (236), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про концерт мішаного хору (диригент – П. Гончаров) в Києві, виконання ним українських пісень та партій з класичних опер.

263. Хор при делегатурі. Виступ хору у Славську // 1942. – 10 грудня, чис. 282 (406), рік II. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про новостворений хор у Верховині, в репертуарі якого – українські народні пісні.

264. Хорові Гуртки Станіславівської округи // 1942. – 24/28 грудня, чис. 294 (418), рік II. – С. 3. – Без зазначення автора.

Подано статистичні дані щодо нечисельних мішаних хорів Станіслава. Зокрема йдеться про чоловічий хор “Думка” та “Боян”.

265. Ч. В. Великий концерт в залі театру / Ч. В. // 1942. – 8–9 лютого, чис. 27 (151), рік II. – С. 6.

Розглянуто програму благодійного концерту, що відбувся в Львівському Оперному Театрі. Проаналізовано артистичні номери у виконанні: сопрано – С. Гавришук, Є. Поспієва, тенорів – В. Тисяк, М. Старицький, баса – І. Романовський, баритона – Д. Йоха.

266. Шевченківське свято в Сяноці // 1942. – 27 березня, чис. 67 (191), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора. *Про шевченківську академію в Сяноці, зокрема, виконання хором (керівник – проф. М. Іваненко) творів на слова Т. Шевченка під фортепіанний супровід проф. Н. Кульчицької.*

267. Шевченківське свято у Старій Ропі // 1942. – 21 березня, чис. 62 (186), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про проведення святкової шевченківської академії у Старій Ропі, організованої зусиллями читальні “Просвіти”. Зокрема згадано виконання пісень на слова Т. Шевченка місцевим хором.

268. Шевченківські роковини у Здолбунові // 1942. – 29–30 березня, чис. 69 (193), рік II. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про шевченківську академію в Здолбунові, участь у ній хорів зі Здолбунова та Здобичі та виконання ними творів на слова Т. Шевченка.

269. Шуст Я. Концерт Лесі Деркач. Перед виступом талановитої скрипачки / Ярослав Шуст // 1942. – 13 грудня, чис. 285 (409), рік II. – С. 4.

Про другий концерт молодой скрипальки Л. Деркач. Подано відгуки на її перший концерт “Діти – дітям”, організований Музичним Товариством ім. М. Лисенка у Львові в 1934 р.

270. Ювілей Київської хорової капелі. Великий концерт у залі міської управи // 1942. – 22/23 листопада, чис. 267 (391), рік II. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про реорганізацію хорових колективів Києва. Окреслено історію заснування й діяльність київської хорової капелі. Розглянуто програму заходу, що містила пісні українських та європейських композиторів.

(Продовження буде в наступному випуску)

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Олександр КОЗАРЕНКО</i> Коментар як результат культурного діалогу та феномену відчуження в українській музиці ХІХ–ХХІ століть.....	3
<i>Тарас ДУБРОВНИЙ</i> Поп-культура та “класика”: поміж “низьким” мистецтвом, “симулякром” та кітчем.....	11
<i>Тетяна МЛАДЕНОВА</i> Український контекст розвитку музичної культури Криму.....	20
<i>Людмила БЕЛІНСЬКА</i> Українка у геополітичних випробуваннях ХХ століття: Олена Бурачинська з Лопатинських (1880–1965).....	31

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Юрій МЕДВЕДИК</i> Апокрифічні джерела українських барокових духовних пісень крізь призму досліджень Івана Франка (на основі вибраних текстів пісень на честь деяких святих).....	41
<i>Олег РОЖАК</i> Юхим Голишев: “патент” на додекафонію.....	54
<i>Руслана ШЕВЧЕНКО</i> Аналіз солоспіву Миколи Лисенка «Гомоніла Україна» з поеми «Гайдамаки» Тараса Шевченка крізь призму кобзарського виконавства.....	65
<i>Ірина КАЗНОХ</i> Музично-структурні елементи у стихирах Цвітної неділі (на матеріалі Ірмологіону 70–80 років ХVІІ століття.....	72
<i>Наталія КЛЮЧИНСЬКА</i> Інтерпретація поняття «риторичність» на ґрунті української партесної музики бароко.....	80
<i>Olha KOLOMYYETS</i> Period in the musical structure of Hutsul lamentations (“Prykazuvannia”): the model and its modifications.....	88
<i>Volodymyr PASICHNYK</i> Volodymyr Hoshovsky’s Study of Musical Dialects.....	98

Віктор ПАЛАМАРЧУК

“Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари” О. Немеровського.....109

ТЕАТРОЗНАВСТВО. ХОРЕОЛОГІЯ

Майя ГАРБУЗЮК

Соціокультурне та поліетнічне портретування Києва у п'єсі “Гапка в муках” М. Гожковського (1861): імагологічні стратегії.....117

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

Між літературознавством та театральною критикою: театрознавчий дискурс у львівській українській пресі 1930-х років.....129

Лариса КУПЧИНСЬКА

Театр Яна Камінського і творчість студентів Віденської академії образотворчого мистецтва у Львові.....142

Марина ПОГРЕБНЯК

Німецький експресіоністичний («виразний») танець: формування естетики, композиції, школи (20-ті роки ХХ століття).....159

Анастасія КОРЖОВА

Методологія дослідження в українському театрознавстві першої третини ХХ століття.....169

МИСТЕЦТВО

Ольга ЛУКОВСЬКА

Трансформація народної культури в арттекстилі України.....183

Олександр КРОТЕВИЧ

Трансформація технологій мистецтва татуювання та їх вплив на художню якість і виразність зображень.....191

МАТЕРІАЛИ

Галина БІЛОВУС

Бібліографічна реконструкція музичного мистецтва у висвітленні газети “Львівські вісті” (1941–1944).....199

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ART

<i>Olexander KOZARENKO</i> Commentary as a result of cultural dialog and the alienation (in Ukrainian music of the 20-21 st centuries).....	3
<i>Taras DUBROVNYI</i> Pop-culture and “Classics”: between “low” Art, “Simulacrum” and kitsch.....	11
<i>Tatyana MLADENOVA</i> Ukrainian context of development of the music culture of Crimea.....	20
<i>Lyudmyla BELINSKA</i> Ukraine Woman in geopolitical trials of XX centuries: Olena Burachinska from the Lopatinsky Family (1880–1965)	31

MUSICOLOGY

<i>Jurij MEDVEDYK</i> Apocrypha sources of Ukrainian Baroque spiritual songs through the prism of Ivan Franko’s researches (based on selected lyrics in honour of some Christian saints).....	41
<i>Oleg ROZHAK</i> Yefim Golyshev: a dodecapphony “Patent”	54
<i>Ruslana SHEVCHENKO</i> Analysis of romance Mykola Lysenko “Homomila Ukraine” with the poem “Haydamaky” Taras Shevchenko through of the prism of kobzarian execution.....	65
<i>Iryna KAZNOKH</i> Musical and structural elements in the sticheras of the Palm Sunday (on the material of Irmologion of 70–80’s, XVII century).....	72
<i>Nataliia KLYUCHYNS’KA</i> Interpretation of the term «rhetoric» in Ukrainian baroque choral compositions.....	80
<i>Ольга КОЛОМИЄЦЬ</i> Період у музичній будові гуцульських голосінь (“приказувань”: модель та її модифікації.....	88
<i>Володимир ПАСТІЧНИК</i> Дослідження музичних діалектів Володимиром Гошовським.....	98

Viktor PALAMARCHUK

O. Nemerovs'ky "School of scales, arpeggios and chords in all major and minor keys for six-string guitar"109

THEATER SCIENCE. CHOREOLOGY.

Maiia HARBUZIUK

Socio-cultural and multi-ethnic portraiture of Kyiv in the play "Gapka in Torment" by M. Gozhkovsky (1861): imagologic strategies.....117

Softya ROSA-LAWRENTII

Between the literary studies and the theatrical critic: theatrical discourse in Ukrainian press in L'viv in 1930s.....129

Larysa KUPCHYNSKA

Jan Kaminsky Theatre and creative Work of the students of the Vienna Academy of Fine Arts in Lviv.....142

Maryna POGREBANYAK

German Expressionist Dance: the formation of aesthetics, composition, school (20-s of the XX century).....159

Anastasiia KORZHOVA

Research methodology in the Ukrainian theater studies of the first third of the twentieth century.....169

ART

Olha LUKOVSKA

Transformation of folk culture in Ukrainian Art Textiles.....183

Alexander KROTEVICH

Transformation of tattoo art technologies and their influence on artistic quality and expressiveness of images.....191

MATERIALS

Halyna BILOVUS

Bibliographic reconstruction of musical art in the coverage of the newspaper "Lvivski visti" ("Lviv News") (1941–1944).....199

Для нотаток

Для нотаток