

Національна академія наук України

Міжнародна асоціація українців

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського**

VIII МІЖНАРОДНИЙ КОНГРЕС УКРАЇНІСТІВ

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ

ЧАСТИНА ПЕРША

**КИЇВ
Видавництво ІМФЕ
2017**

УДК 37:061.3](100=811.161.2)+[7.03+008]
М-58

Друкується за рішенням вченої ради Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Головний редактор: *Г. Скрипник*

Редакційна колегія: *Н. Владімірова, С. Грица,
А. Іваницький, А. Калениченко, Т. Кара-Васильєва,
Н. Корнієнко, Л. Корній, О. Найдєн, О. Немкович,
Г. Стельмащук, Д. Степовик, М. Хай, І. Юдкін*

VIII Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство.
М-58 **Культурологія.** Частина перша. Збірник наукових статей / голов. ред.
Г. Скрипник ; НАН України ; МАУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. –
Київ, 2017. – 276 с.
ISBN 978-966-02-7594-2 (загальний)
ISBN 978-966-02-7588-1

Збірник містить мистецтвознавчі та культурологічні доповіді учасників VIII Міжнародного конгресу українців.

Видання розраховане на науковців, викладачів та студентів вищих і середніх спеціальних навчальних закладів, широкого кола шанувальників українського мистецтва.

ISBN 978-966-02-7594-2 (загальний)
ISBN 978-966-02-7588-1

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України, 2017

© Міжнародна асоціація
українців, 2017

*Анатолій Адруг
(Чернігів)*

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ЧЕРНІГІВЩИНИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

У житті і творчості Т. Г. Шевченка чільне місце займало вивчення культурної та мистецької спадщини українського народу. Упродовж усього життя Великий Кобзар цікавився пам'ятками архітектури і мистецтва, що яскраво відбилося в його літературній і художній спадщині. Важливе значення такої роботи Т. Г. Шевченка у Тимчасовій комісії для розгляду давніх актів, більше відомій як Київська археографічна комісія. Цю установу створено 1843 року при канцелярії Київського, Подільського та Волинського генерал-губернатора для виявлення, збору та видання історичних документів, старожитностей, фіксації відомостей і культурних цінностей, облаштування археологічних розкопок, оприлюднення результатів пошуків і досліджень.

Т. Шевченко став для Київської археографічної комісії вельми цінним співробітником, особливо як художник, який документально, засобами образотворчого мистецтва, міг зафіксувати пам'ятки. Комісія особливо інтенсивно працювала в 1845–1848 роках. Саме в той час (у 1845–1847 роках) Т. Шевченко працював у Комісії як художник, збирач фольклору й етнографічних матеріалів [2].

З 24 лютого і до кінця березня 1846 року Т. Шевченко разом з О. Афанасьєвим-Чужбинським перебував у Чернігові, де фіксував відомості про пам'ятки старовини і робив замальовки. Мешкали вони в готелі «Царград». З Чернігова Т. Шевченко часто їздив до Седнева, де гостював у Лизогубів [1, с. 266–267]. Описи пам'яток історії та культури, зроблені ним в 1845 – квіт-

ні 1846 років (у тому числі і в Чернігові), відомі під назвою «Археологічні нотатки», збереглися не повністю. З автографом можна ознайомитися у Відділі рукописних фондів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України (ф. 1, № 112). Рукопис складається з десяти аркушів пронумерованих і двох аркушів не пронумерованих. Уперше «Археологічні нотатки» надруковано в журналі «Україна» 1925 року (кн. 1–2). Мабуть, остання публікація у Повному зібранні творів Т. Шевченка [4].

«Археологічні нотатки» – записи історико-археологічного характеру, зроблені Т. Шевченком у різних місцях України. Для опису пам'яток він використовував друковані та рукописні джерела. Відомо, наприклад, що під час арешту в нього відібрали оригінальні документи Лубенської полкової канцелярії [2, с. 267]. Перебуваючи в Чернігові, Т. Шевченко описав низку пам'яток, використавши місцеві джерела. Зауважимо, що в першій половині XIX ст. краєзнавство на Чернігівщині досягло чималих успіхів, значним імпульсом до чого стало видання газети «Черниговские губернские ведомости» (започатковане 1838 року) – організаційного центру краєзнавчого руху. На її сторінках побачили світ краєзнавчі розвідки С. Носа, О. Лазаревського, М. Маркевича, О. Марковича та Г. Милорадовича. Друкувалися також матеріали, зібрані співробітниками статистичного комітету, що почали вивчати історію та старожитності Чернігівщини.

У першій половині XIX ст. помітно збагатилася й розширилася джерельна база краєзнавчих досліджень. У Чернігові зберігалися документальні матеріали скасованих у кінці XVIII ст. органів самоврядування Гетьманщини і монастирів Лівобережної України, а також архів П. Рум'янцева-Задунайського і частина Рум'янцевського опису Малоросії. З багатьма документами можна було ознайомитися в Чернігівській духовній консисторії і сімейних архівах, а рукописні книги й стародруки зберігалися в Чернігівській духовній семінарії. До наукового обігу увійшло багато джерел з історії Чернігівщини. На початку XIX ст. провідними дослідниками історичної спадщини Північного Лівобережжя були О. Шафонський та М. Марков [3]. Робота О. Шафонського «Черниговского наместничества топографическое описание» на той час існувала лише в рукописі,

а праця М. Маркова «О достопамятностях Чернигова» побачила світ у Петербурзі 1816 року в періодичному виданні.

Вивченням культурної спадщини Т. Г. Шевченко серйозно зацікавився ще під час навчання у Петербурзькій академії мистецтв, де викладав О. Оленін – один із засновників російської археології, яка тоді включала й інші науки, зокрема історію мистецтва і архітектури. У Чернігові Т. Шевченко дістав дозвіл архієпископа Чернігівського Павла на обстеження храмів і монастирів [7]. У старовинному місті над Десною Тарас Григорович описував головню давні пам'ятки архітектури і мистецтва, зокрема Спасо-Преображенський собор – одну з найдавніших пам'яток давньоруського зодчества, яка збереглася до наших днів. Автор «Археологічних нотаток» зазначив, що після 1675 року храм відновлений генеральним обозним Василем Дуніним-Борковським. Наступне повідомлення стосується двох срібних «ідолів», знайдених під час закладання фундаменту для зведення дзвіниці Борисоглібського монастиря. Нині ця будівля разом з церквою Всіх Святих відома під назвою Будинок Колегіуму. З цього срібла (за велінням гетьмана Івана Мазепи) в 1702 році виготовлені срібні Царські врата до іконостасу Борисоглібського собору, де вони знаходяться і зараз у складі постійної експозиції музею. Це – видатна пам'ятка давньої української металопластики, створена майстрами-ювелірами з німецького міста Аугсбурга.

Щодо Борисоглібського собору, зведеного у чернігівському дитинці в XII ст., Т. Шевченко занотував, що храм після звільнення Чернігова від поляків у XVII ст. відновив Лазар Баранович. У ньому він і був похований в 1693 році, як і архієпископ Чернігівський Феодосій Углицький у 1695 році. Ще одна пам'ятка чернігівської архітектурної школи XII ст. – Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря – був пошкоджений під час нашествия монголо-татар. Автор нотаток зазначив, що Єлецький монастир відновлено після 1671 року. Щодо чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, сказано, що Троїцький собор збудовано за благословенням Лазаря Барановича і участю Івана Мазепи. Ідеться про перлину українського бароко – величний Троїцький собор, зведений за проектом архітектора Йогана-Баптиста Зауера. Звернено увагу на наявність у ризниці рідкісного начиння. Серед цікавих

речей автор виділив дарунок Івана Мазепи – ковчег з мощами (рукою) Святого Онуфрія. В архітектурному ансамблі Троїцько-Іллінського монастиря привертають увагу також Введенська церква з трапезною (1677–1679 роки), велика дзвіниця (1771–1775 роки), житлові споруди – келії та оборонні стіни з вежами XVII–XVIII століть.

Подаючи інформацію про П'ятницьку церкву, Т. Шевченко зауважив, що коли і ким вона збудована, невідомо. Дійсно, до 1943 року, коли П'ятницька церква (перебудована в стилі бароко) була зруйнована під час бомбардування Чернігова, залишалися невідомими її первісний вигляд і дата зведення. Завдяки роботі архітектора-реставратора П. Д. Барановського, П'ятницька церква відбудована у формах давньоруської архітектури кінця XII – початку XIII століть. У цьому храмі Т. Шевченко звернув увагу на келих – подарунок гетьмана Івана Мазепи з написом, із якого відомо, що його надано церкві Пресвятої Богородиці села Мохнатин (неподалік від Чернігова) 23 червня 1697 року. Вигляд келиха зафіксовано на малюнку. З-поміж багатьох цікавих речей чернігівської архієрейської ризниці автор нотаток назвав трапезну срібну чашу з позолотою. З напису відомо про надання 21 грудня 1669 року Троїцькому Густинському монастирю чаші, а також Євангелія львівського друку 1636 року.

У 1846 році по дорозі з Чернігова до Києва Т. Шевченко зупинився в с. Лемеші біля Козельця і оглянув хату Наталії Розумахи (матері гетьмана Розумовського), а в Козельці церкву, зведену колишньою козачкою, яка стала графинею. У повісті «Княгиня» він писав: «В шести верстах от г. Козельца, в селе Лемешах, в бедной хатке, на сволоке, или балке, читаешь: “Сей дом соорудила раба божия Наталия Розумиха, 1710 року божого”. А в г. Козельце, в величественном храме читаешь на мраморной доске: “Сей храм соорудила графиня Наталия Разумовская”. Странные два памятника одной и той же строительницы!» [5, с. 157]. Мається на увазі величний собор Різдва Богородиці, зведений в Козельці в 1752–1763 роках архітектором А. В. Квасовим за участю І. Г. Григоровича-Барського.

Значну увагу в діяльності і творчості Т. Г. Шевченка зосереджено на вивченні пам'яток історії та культури міста Прилук і його околиць. У повісті «Музыкант» поет і художник згаду-

вав, як він малював муровану церкву «оригінальної» архітектури, побудовану прилуцьким полковником Гнатом Галаганом в 1710–1720 роках у стилі українського бароко. Це – Спасо-Преображенський собор, який зберігся дотепер у первісних формах. Щоправда, змінилися лише бані після перебудов середини XIX ст., спричинених пожежею 1834 року. Неподальк від Прилук Т. Г. Шевченко відвідав у 1845 році Густинський Троїцький монастир (заснований на початку XVII ст.) – один із визначних в Україні. Поступово сформувався архітектурний комплекс споруд монастиря, оточений мурованою огорожею, до якого увійшли Троїцький собор (1672–1676), дві надбрамні церкви, надбрамний корпус настоятеля з церквою Варвари та трапезна з церквою Воскресіння. Там були створені Густинський та Густинського монастиря літописи. У повісті «Музикант» Т. Шевченко так описав своє перебування в Густинському монастирі: «Я по порученню Киевской археографической комиссии посетил эти полуразвалины и узнал, что монастырь воздвигнут коштом и працею несчастного гетьмана Самойловича в 1664 году, о чем свидетельствует портрет его яко ктитора, написанный на стене внутри главной церкви. Узнавши все это и нарисовавши, как умел, главные или святые ворота, да церковь о пяти главах, Петра и Павла, да еще трапезну церковь, где погребен вечныя памяти достойный князь Николай Григорьевич Репнин, да еще уцелевший циклопический братский очаг» [6, с. 178].

Тут варто наголосити, що Т. Г. Шевченко зафіксував існування пам'ятки українського портретного малярства другої половини XVII ст. – портрет гетьмана Івана Самойловича, написаний на стіні Троїцької церкви Густинського монастиря. Цінність згадки полягає насамперед у тому, що малювання до сьогодні не збереглося. Гетьман був зображений на весь зріст біля столика, на якому лежали булава і шапка, руки з'єднані перед собою в молитві. Угорі занавіска і гетьманський герб. Т. Шевченко не випадково називає гетьмана «несчастливым», бо в XIX ст. Івана Самойловича згадували зі співчуттям, зважаючи на недостатні докази його провини, й вважали безневинним страдником. Саме таким гетьман і був представлений на настінному портреті: він начебто кається у своїх гріхах, звертаючись до Бога.

Відомі й згадані автором у повісті «Музикант» три малюнки (папір, олівець, акварель) архітектурних пам'яток Густинсько-

го монастиря XVII ст. – «В Густині. Церква Петра й Павла», «Брама в Густині. Церква святого Миколая» та «В Густині. Трапезна церква». Створені між квітнем і 20 липня 1845 року, вони мають однакові розміри (17,5 x 26,9 см) і входять до складу «Альбому 1845 року», який зберігається у Відділі рукописних фондів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Наявні авторські примітки чорнилом і олівцем щодо вказаних споруд, зафіксовано незадовільний стан їх збереження. Працюючи над малюнками, впевнено побудував масштабні співвідношення частин і деталей, ретельно прорисував елементи архітектурного декору фасадів будівель, фіксуючи втрати і пошкодження.

Отже, Тарас Григорович Шевченко, працюючи у складі Київської археографічної комісії, зібрав відомості про об'єкти культурної спадщини Чернігівщини XVII–XVIII століть, описав і змалював пам'ятки мистецтва та архітектури, турбуючись про їхній стан для передачі майбутнім поколінням. На деяких із них він першим зацентрував увагу. Поета і художника. Робота Т. Шевченка в галузі вивчення і збереження мистецької спадщини Чернігівщини не втратила свого значення і нині.

1. *Анісов В., Серета Є.* Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка / В. Анісов, Є. Серета. – Вид. 2-е доп. – Київ : Дніпро, 1976. – 391 с. : іл.

2. *Бутич І. Л.* Тимчасова комісія для розгляду давніх актів у Києві / І. Л. Бутич // Шевченківський словник : у 2 т. – Київ, 1977. – Т. 2. – С. 266–267.

3. *Коваленко А. Б.* Развитие краеведения на Черниговщине в первой половине XIX в. / А. Б. Коваленко // Историческое краеведение в СССР. Вопросы теории и практики : сб. науч. статей. – Киев, 1991. – С. 95–101.

4. *Шевченко Т. Г.* Археологічні нотатки / Т. Г. Шевченко // *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 12 т. – Київ, 2001. – Т. 5. – 496 с. : іл. – С. 213–219.

5. *Шевченко Т. Г.* Княгиня / Т. Г. Шевченко // *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 12 т. – Київ, 2003. – Т. 3. – С. 152–177.

6. *Шевченко Т. Г.* Музикант / Т. Г. Шевченко // *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 12 т. – Київ, 2003. – Т. 3. – С. 178–239.

7. *Ясниська Л.* До історії досліджень давньоруських старожитностей Чернігова першої половини XIX ст. / Людмила Ясниська // Переяславка. Наукові записки : зб. наук. статей. – Переяслав-Хмельницький, 2011. – Вип. 5 (7). – С. 329–333.

Василь Андрійцьо
(Хуст)

ТЕАТРАЛЬНА ШЕВЧЕНКІАНА ЗАКАРПАТТЯ

Історія театральної шевченкіани Закарпаття складається з двох частин. Перша – відзначення в краї ювілейних дат поета громадськими організаціями – як складова відродження національної культури 20–30-х років ХХ ст., часу входження Закарпаття під назвою Підкарпатська Русь до складу Чехословацької республіки за Сен-Жерменським договором від 10 вересня 1919 року.

Друга – з часу возз'єднання району відповідно до договору між Союзом Радянських Соціалістичних Республік і Чехословацькою республікою від 29 червня 1945 року зі споконвічною батьківщиною – Україною. Святкування ювілейних дат поета в рамках щорічних масових заходів проводиться на державному рівні, репертуар театральних колективів збагачується постановками за мотивами шевченківських творів, інсценізаціями епізодів з особистого життя поета.

Перше Шевченківське свято відбулося 16 квітня 1920 року. Його ініціювали професор Іван Панькевич і судовий радник Данило Стахура. 21 грудня 1919 року вони заснували Руський культурно-просвітній комітет в Ужгороді, який одним із перших і організував концерт до 59-х роковин пам'яті поета.

З хвилиною, коли всю культурно-просвітницьку роботу взяло на себе Товариство «Просвіта» в Ужгороді, створене в травні 1920 року, головою якого обрано Юлія Брацайка, заступником Августина Волошина, Руський культурно-просвітній комітет припинив свою діяльність. У січні 1921 року при «Просвіті» створено Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (або просто Руський театр), який і продовжив літопис шевченківських ювілейних заходів.

21 квітня 1921 року силами Руського театру відбувся святочний концерт з нагоди вшанування Т. Шевченка, а через три дні (24 квітня 1921 року) було зіграно прем'єру п'єси М. Кропивницького «Невольник» з режисурою Бориса Крживецького. Преса писала: «Відсвяткування 60-х роковин смерті поета Тараса Шевченка відбулося в Ужгороді, а то як Руським клубом, який улаштував відчит про Шевченка, так і руськими колами,

які влаштували великий концерт та спектакль. І ми – чехи – згадуємо з пошаною Тараса Шевченка та його творчість» [11].

У вересні 1921 року Руський театр було переведено на професіональну основу і до його керівництва на період 1921–1923 років запрошено Миколу Карповича Садовського. Шевченківську тематику М. Садовський розпочав постановкою п'єси І. Тобілевича «Наймичка», прем'єра якої відбулася 21 січня 1922 року, на що короткою рецензією відреагувала газета «Свобода»: «Садовський грав хазяїна і його душевні колізії та тонкі нюанси відзначалися першорядною рутинністю. Його партнерка Іванова знов доказала, що вона в кожній драматичній ролі зовсім дома, і як наймичка знову могла показати публіці новіші варіації своєї талановитої гри. Певний Панаса грав дуже добре. Левицький жида представив своєю оригінальністю першорядно. Приємська грала так приємно, що хазяїн мусів і до неї “заскочити”. Добре грали в менших ролях Миленко, Машкевич, Біличенко, Здорик. Окремо треба зазначити кремацію Чугая. Щодо рівня гри нашого театру лиш гратувувати можемо директорові-режисеру» [8].

У 1922 році дні пам'яті Т. Шевченка Руським театром було розпочато в березні під час гастролей у Хусті. Артисти Руського театру і хору виконали пісні на слова поета, а М. Садовський читав зі сцени уривки з його творів.

21 квітня 1922 року Шевченківський вечір відбувся в Ужгороді. Програму було відкрито кантатою М. Лисенка «Б'ють пороги» за участю хору Руського театру, Руського національного хору, солісток О. Дівнич, М. Терпило-Цьокан, І. Сайко в супроводі військового оркестру. На вечорі було відіграно першу дію драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», а вже за два тижні зіграно повну виставу з режисурою М. Садовського.

У наступному році день пам'яті Т. Шевченка відбувся аж 24 травня. Руським театром підготовлено концерт, у програмі якого було включено і першу дію зі спектаклю «Назар Стодоля».

Літопис шевченківських вистав продовжив Олександр Загаров, який змінив на посаді мистецького керівника Руського театру М. Садовського. Він збагатив постановки опери «Катерина» М. Аркаса-старшого на слова Т. Шевченка та поеми «Гайдамаки», інсценізованої Л. Курбасом.

Прем'єра опери «Катерина» відбулася 27 березня 1924 року (диригент – Ю. Бєвський). «З дійових людей, – зазначалося в одній з рецензій, – на першому місці треба згадати пані Цюкан-Терпило, якої срібно звучний високий голос нісся наче на крилах. Добре співав Данчак (Іван). Пані Дівнич в ролі матері була знаменита. Ролю тенора добре відспівав Базилевич (Андрій). Хор і оркестр під проводом Гаєвського виконали добру роботу. Режисура хвалить роботу Загарова» [12].

Щодо «Гайдамаків», то першу інформацію подала газета «Свобода»: «Комітет всіх руських товариств Ужгороду влаштує 12 квітня 1924 року світо великого руського поета Т. Шевченка. Свято розпочнеться безсмертним “Заповітом” поета. Після того трупю Руського театру “Просвіта” при співучасті Руського національного хору, хору мужеської учительської семінарії і оркестри Руського театру, буде виставлена грандіозна поема-трагедія Т. Шевченка “Гайдамаки”. Поема піде в інсценізації молодого талановитого режисера Великої України Леся Курбаса. Ставить поему директор О. Загаров» [9].

Прем'єра була успішною. Газета «Свобода» повідомляла: «Інсценізована поема Курбаса “Гайдамаки” була сенсацією театру. На грецький спосіб поставлений хор, а креації хвалять фахову руку директора Загарова» [9].

З вересня 1925 року «Катерину» було знову включено в репертуар театру на гастрольні поїздки по краю. 5 серпня 1927 року опера «Катерина» стала дебютом молодого співачки Кваснецької, випускниці Празької консерваторії. Рецензію на виставу написав Василь Гренджа-Донський, який зауважив: «Голос у співачки дуже приємний, м'якенький і злегка досягає всі найвищі скалі сопрано. Ролю свою дуже добре відспівав наш відомий тенор, управитель театру Базилевич (Андрій), батьки – пан Аркас (він же режисерував славну оперу свого батька), пані матку – знаменита наша артистка Ніна Певна, а Івана (москаліка) – пан Довнар» [10].

Відгукнулося на виставу й антиукраїнське видання «Новое время»: «Хоч ця опера дуже подобалася і була хорошо представлена та не була зовсім щасливо вибрана до репертуару. Дышащая в ней ненависть против “москалів” не привабить публіку “другої” орієнтації, яка б також із задоволенням відвідувала театр – коли б не була в своїх “убеждениях” затрагивана» [7].

Як відомо, Руський театр, позбавлений урядом Чехословаччини та місцевою владою фінансової підтримки, у кінці 1929 року припинив свою діяльність. Кінець 20-х років ХХ ст. ознаменовано негативним наступом уряду ЧСР на розвиток української культури в Закарпатті, що було характерним для цього часу на всіх українських землях, які опинилися під владою чужих держав. Закарпаття на початку 30-х років ХХ ст. залишилося без професійного театру. Спроби його реставрації в 1930–1936 роках робить Микола Аркас. Спочатку організовує роботу напівпрофесійного театру «Дружество Руський театр» в Ужгороді (1932–1934), у якому оперою «Катерина» 17 квітня 1932 року продовжив шевченківський театральний літопис. Ролі виконували: Катерина – А. Остапчук, батько – М. Аркас, мати – Є. Якубчикова, Андрій – Б. Мартинович. Перед початком вистави з промовою, присвяченою вшануванню пам'яті Т. Шевченка, виступив Василь Гренджа-Донський.

У лютому 1934 року на основі аматорських колективів «Верховина» та «Веселка» зусиллями братів Юрія-Августина і Євгена Шерегіїв створюється театральна труппа «Нова Сцена».

У жовтні 1938 року, після чергового розподілу Закарпаття, коли Ужгород і частина інших міст і сіл увійшли до складу Угорщини, столицею Карпатської України стає м. Хуст. У цей період «Нова Сцена» отримує статус стаціонарного театру з офіційною назвою Український національний театр «Нова Сцена». Його відкриття відбулося 26 листопада 1938 року виставою «Запорожець за Дунаєм» за оперою С. Гулака-Артемовського.

Молода європейська держава Карпатська Україна (1938–1939) уперше на державному рівні готувалася до відзначення 125-ої річниці від дня народження Тараса Шевченка. Серед запланованих заходів була постановка «Новою Сценою» поеми «Гайдамаки»; вистава намічалася на 14 березня 1939 року, про що і сповіщали численні афіші. Генеральна репетиція, що відбулася 13 березня 1939 року в залі Слов'янського дому, обіцяла, за словами Юрія Шерегія, цікаву прем'єру, якої ще не було в Карпатській Україні [6, с. 322].

Музику до вистави написав Євген Шерегії, сценічне оформлення здійснила Марія Тушицька (академічна малярка М. Руда-Чернекова), костюми підготували Василь Бідяк і Надія Ар-

касова (вдова покійного Миколи Аркаса, який раптово помер у грудні 1938 року). Вступне слово до прем'єри готував Василь Гренджа-Донський. Хід генеральної репетиції знімав на кіноплівку директор американської фірми «Дніпрофільм» – українець К. Лисюк зі своїм сином.

Прем'єра не відбулася. Музику увертюри, написаної Є. Шерегієм, замінили постріли на Красному Полі, де оборонці Карпатської України постали на її захист проти угорських загарбників.

Син Лисюка, фільмуючи ті події, поліг на полі бою серед молодих січових стрільців, а «Гайдамаки» згодом першими побачили в Америці, куди вивіз свій фільм Лисюк-старший, залишивши сина назавжди на Срібній Землі в Хусті під Замковою горою, неподалік від могили Миколи Аркаса.

Події в ЧСР наближалися до розвалу її як федерації, а білий сніг червоною коврою накривав бруківку карпато-української столиці. На берегах мовчазної Тиси ще довго гриміли постріли розправи над захисниками Карпатської України. Від скинутих у бистрину весняного потоку молодих поранених тіл, як мак на пшеничному полі на фоні блакитного неба, виблискуючи на весняному сонці, червоніли криваві перла – символ свободи і віри у краще майбутнє України.

Друга хвиля шевченківського театрального літопису продовжена творчими здобутками Закарпатського музично-драматичного театру, який відкрито 7 листопада 1946 року на виконання постанови Ради народних комісарів УРСР від 12 листопада 1945 року. З 2011 року театр має назву Закарпатський музично-драматичний театр імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв.

З 1946 року святкування Шевченківських днів набуло на Закарпатті масового характеру. До концертних програм залучалися чисельні професійні й аматорські колективи – хорові, танцювальні, музичні, а також читці, солісти. Театрам відводилося місце в пролозі або показі уривків із вистав чи автобіографічних сторінок із життя поета.

У таких умовах підготовка повнометражних театральних вистав практикувалася як до ювілеїв, так і поза участю в них. Проте, як у першому, так і другому варіантах, за виставами театрального літопису і надалі зберігалася не тільки громадсько-

політичне звучання, а й важлива художньо-естетична насолода від спадщини Кобзаря на теренах Срібної Землі.

Сторінку другої частини літопису театр розпочав постановкою п'єси І. Кочерги «Пророк», якою колектив відзначив 100-ту річницю з дня смерті Т. Шевченка. Ставив виставу за-служений артист України Гнат Ігнатович, декорації художника М. Манжуло.

За свідченням преси, п'єса зазнала значних корективів режисера: «В процесі постановки усунуто деякі любовні інтриги, які кидали тінь на центральний образ, чіткіше обрисовані взаємовідносини Шевченка з Кулішем і Кржисевич, правдиво страктовано образ Максимовича, введений пролог і замість останнього акту – епілог» [5].

Роль Т. Шевченка виконував артист В. Сергієнко, створивши, на думку рецензента, правдивий привабливий образ великого поета і громадянина.

Найбільш хвилюючим був епізод перебування поета на хуторі у Максимовича (артист П. Гоца) та його дружини (артистка М. Сочка), де Шевченко зустрічається з селянами.

Складні ролі М. Чернишевського – людини високої культури, філософа, П. Куліша – особистості запальної, по-справжньому цікавої, не викликаючи заперечень, зіграли артисти В. Павленко і М. Хмара. Артистка А. Іванченко виконувала роль Марусі Кржисевич, однієї з тих жінок, котрі домагалися у Шевченка прихильності, кохання. Артистка В. Устинович створила образ Каті Толстої саме таким, яким він постає у спогадах Шевченка та його сучасників. О. Корнієнко переконливо зіграв роль поміщика Якимахи – галасливого ліберала, яких поет ненавидів – «кругом паскуди». Доповнювали ансамбль своїми життєвими образами артистка М. Пільцер (графиня Н. І. Толстая), яку Тарас Шевченко називав «моя рятівниця», М. Харченко (Одарка Соколенківна) і Г. Ноженко (дівчина-сирота Анюта).

Проте рецензент Василь Микитась зробив кілька зауважень акторам, зокрема й виконавцеві ролі Шевченка – артисту В. Сергієнкові. Закінчив рецензію такими словами: «Немає сумніву, що колектив театру разом з постановником філігранно відшліфує спектакль і він посяде почесне місце в репертуарі театру, приносить велике естетичне задоволення глядачам» [5].

У 1961 році театральний шевченківський літопис поповнився ще однією сторінкою. Перед глядачем розгорнулася трагічна повість про знесилена сироту з п'єси «Наймичка», написану Карпенком-Карим на сюжет Т. Шевченка. Виставу поставив режисер В. Бабич, художник М. Манжуло, музику написав Є. Шерегій. Ролі виконували артистки В. Сингевич, М. Сочка-Лашкай, Л. Ковиліна.

Наступна сторінка датується 19 січня 1963 року. У цей день у театрі було зіграно прем'єру «Мати-наймичка» за композицією Г. Ігнатовича, в основу якої покладено п'єси І. Тогобачного, поему «Наймичка» і окремі твори Т. Шевченка. Постановку здійснив Г. Ігнатович. У цій виставі на сцені діють поруч з іншими дійовими особами бандурист-перебендя (артист А. Вертелецький), який в окремих епізодах виступає зі співом і грою на бандурі, а також сам Т. Шевченко (артисти В. Аведіков, Є. Свиридюк, В. Клименко). Крім бандуриста, на сцену були виведені оркестр, який супроводжував спів, та ансамбль троїстих музик самостійним номером.

Образ Ганни, матері-наймички, позначений глибоким драматизмом, відтворюювався артистками М. Харченко, Л. Скуродіною. Рецензент писав: «Мати-наймичкою не можна не захоплюватися, як не можна не захоплюватися надзвичайною поезією Т. Шевченка» [3, с. 65].

Артист П. Гоца розкрив багатство душі діда Трохима, доброї, щирої людини, майстерно показав глядачеві, що між першою і другою діями п'єси минуло багато років.

Щира й безпосередня, з чистою душею, була баба Настя у виконанні артисток Т. Желтової, М. Пільцер. У виставі задіяні і органічно вліталися в ансамбль образи, створені В. Романенком і О. Шереметом (Марко), Р. Ковиліною, О. Сайдулаєвою, Г. Рудюк (Катерина), М. Саєнко і А. Левкулич (Домаха), І. Чуєнком і В. Левкуличем (Федір) [4].

У 1974 році «Наймичку» поставлено втретє. Режисером вистави був В. Марченко, художник О. Корнієнко. Цього разу Харитину грала молода артистка Л. Оленчук, яка зачаровувала глядача своєю щирістю.

Роль Малашки була забезпечена майстерністю виконання заслужених артисток України М. Харченко і Г. Ушенко. О. Корнієнко і цього разу грав Цокуля, а Боруха – В. Іванов.

У 1997 році театр знову повертається до постановки «Матері-наймички» з режисурою А. Філіпова, декораціями художника В. Степчука. Виставу з прихильністю зустріли як ужгородські, так і периферійні глядачі, вона ввійшла до золотого фонду репертуару.

175-ті роковини від дня народження Т. Шевченка Закарпатський музично-драматичний театр відзначив виставою «Варнак», яка починалася увертюрою, на думку рецензента Й. Баглая, «меланхолійно-елегійного мотиву, яка стане домінуючим упродовж усього розвитку дії, як гірке застереження на адресу тих, чий нерозсудливий вчинок може знівечити все життя молодих закоханих людей» [2].

Спектакль поставлено за інсценізацією повістей Т. Шевченка «Варнак» та «Княгиня» українського письменника Ю. Удовиченка. Режисери – народний артист України Я. Геляс та С. Саркіянц, художник В. Турицька, балетмейстер Ю. Мочарко.

«На музику увертюри, – як відмічає автор рецензії, – на сцену театру з'являється постать Тараса Шевченка з бандурою в руках (заслужений артист України А. Вертелецький). Зовнішня схожість актора надає образіві портретної виразності, а його поява, в супроводі дванадцяти дівчат в українському національному вбранні, ніби створює обрамлену вишиваним рушником живу постать поета» [2].

У виставі «Варнак» ролі виконували: Я. Малець (князь Мордатий), М. Маркова (Катерина Лук'янівна), А. Моцак (Варнак), Л. Білак (Катерина), Р. Бортнічук (Микитівна).

До постановки драми Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля», окрім українських професійних театрів Закарпаття, зверталися і народні колективи. І тут треба віддати належне керівнику Хустського народного театру, заслуженому працівнику культури Всеволоду Майданному.

На початку роботи над виставою «Назар Стодоля» (кінець 1970 р.) у театрі працювали досить стабільний акторський склад, театральний хор і оркестр. Тому і включено «Вечорниці» П. Ніщинського, де неперевершеним солістом був Василь Рушак (із родини Рушаків, що виступали у складі театру Карпатської України «Нова Сцена»), який переїхав із Рахова до Хуста, і, щоб бути поруч із театром, влаштувався столяром на роботу в районний будинок культури.

При виборі на роль Назара у режисера було два варіанта: перший – досвідчений Павло Єфременко, другий – Михайло Калитич – молодий красивий юнак, але зовсім без сценічної практики. Режисер вибрав Михайла і не помилився. Світлана Шумило (Галя) і Михайло Калитич (Назар), нагадували таку собі козацьку пару Ромео і Джульєтти, зі своїм коханням і відданістю. Павло Єфременко блискуче виконав роль Гната Карого – побратима Назара.

Вдало вписалася в уже вироблений з роками акторський ансамбль народного театру О. Тітяєва, випускниця режисерського відділу інституту культури, демонструючи в ролі Стехи вміння швидкого перевтілення: одна – перед Галею, інша – на самоті, ще інша – з Хомою Кичатим (В. Майданний).

У виставі також були задіяні аматори Г. Швачко, О. Микитич, В. Чорей, З. Асановська, І. Маргітч, О. Сливка, В. Рушак, В. Канаєв, І. ВасиLINEць, В. Власюк. У масових сценах «Вечорниць» брали участь хор і оркестр театру з 50 осіб. Музичний керівник – Володимир Ліхачевський.

Відомий ужгородський театральний критик Йосип Баглай згодом писав, що постановка драми Т. Шевченка на сцені Хустського народного театру є свідченням творчої зрілості колективу і його керівника [1].

Прем'єра «Назара Стодолі» (лицарська балада у двох діях з «Вечорницями») на музику Петра Ніщинського в Закарпатському обласному музично-драматичному театрі імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв відбулася 1 травня 2011 року. Поставив виставу головний режисер театру – народний артист України Анатолій Філіпов. Художнє оформлення – заслуженого діяча мистецтв України Емми Зайцевої, постановка танців – Віктора Бабуки, керівник оркестру – Тетяна Бабець.

У масових сценах вистави задіяний увесь творчий склад театру, а головні ролі виконували такі провідні майстри сцени, як Василь Шершун та Олександр Мавріц, а також актори Тарас Гамага, Степан Барабаш, Юрій Шкляр, Жанна Баранович, Катерина Якубик-Гамага, Лариса Волковська та ін.

У 2011–2012 роках літописну шевченківську виставу «Назар Стодоля» закарпатського театру показано в Києві, Білій Церкві, Фастові, Тернополі, Золочеві, Харкові, Лозовій.

У травні 2012 року її презентовано в м. Пряшеві (Словаччина) на Міжнародному фестивалі художнього слова і драми імені О. Духновича.

На цьому шевченківський театральний літопис на Закарпатті не завершується. Нещодавно обласний театр відновив виставу «Наймичка», а вже найближчим часом на сцені можуть з'явитися «Гайдамаки», прем'єра яких через відомі історичні події (14–15 березня 1939 року) так і не відбулася...

1. *Баглай Й.* Поетична п'єса: [«Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка на Закарпатській сцені] // Закарпатська правда. – 1989. – 2 лют.

2. *Баглай Й.* «Варнак»: [Прем'єра вистави за інсценізацією творів Т. Г. Шевченка на сцені обл. укр. муз.-драм. театру] // Закарпатська правда. – 1989.

3. *Ігнатович Г.* Від гасниці до рампи. Нариси з історії українського театру на Закарпатті / Гнат Ігнатович. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2011.

4. *Краєвський В.* За поемою Т. Г. Шевченка // Закарпатська правда. – 1963. – 8 берез.

5. *Микитась В.* Образ Кобзаря на сцені // Закарпатська правда. – 1961. – 19 березня.

6. *Шерегій Ю.-А.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 / Юрій-Августин Шерегій; редакція і вступні статті В. Маркуся і В. Ревуцького. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, 1993.

7. Новое Время. – 1927. – 14 жовт.

8. Свобода. – 1922. – 26 січ.

9. Свобода. – 1924. – 24 квіт.

10. Свобода. – 1927. – 15 верес.

11. Podkarpatska Rus. – 1921. – 26 квіт.

12. Uj Kozlony. – 1924. – 20 квіт.

Наталія Буланова
(Кам'янське)

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КАРТИНА «КОЗАК МАМАЙ»: ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ ТА СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

На сьогодні стає очевидним, що в українському образотворчому мистецтві народна картина «Козак Мамай» залишається не просто одним з найбільш популярних сюжетів народного малярства. Цей простий, на перший погляд, образ відіграв роль одного з важливих факторів української самоідентифікації в часи національного гніту й жорстокого асиміляційного пресингу, що тривали впродовж кількох століть. Основні репресивні хвилі проходили повз нього, бо асимілятори – носії іншої ментальної свідомості – просто не спроможні були усвідомити його справжню цінність для поневоленої нації.

Фактично цей образ є таємним знаком, кодованим посланням, адресованим українцям, що сприймається на глибокому генетичному рівні лише адресатами. Інакше просто неможливо пояснити секрет феноменальної популярності картини, її непідвладності плинові часу. Свідчення невмирущості образу – у сучасному соціокультурному просторі: Центр народознавства «Мамаєва слобода» (Київ), художній фільм «Мамай» (режисер Олесь Санін), скульптурні композиції та пам'ятники козаку Мамаю (Київ, Хортиця, Дніпродзержинськ), історико-культурологічний фестиваль «Мамай-fest» (Дніпродзержинськ), численні роботи художників, скульпторів, музикантів, художні та наукові видання. Без перебільшення можна стверджувати, що козак Мамай навіть на візуальному рівні, яким звичайно ж не обмежується його багатогранна сутність, є втіленням характерних рис і ознак української нації з притаманними їй музичними талантами, мужністю й рефлексіями, терпінням і самозаглибленістю, індивідуалізмом і волелюбністю.

Народна картина «Козак Мамай» неодноразово ставала предметом уваги українських та зарубіжних істориків, мистецтвознавців, етнографів, музейників, починаючи від Данила Щербаківського, Аполлона Скальковського, Павла Жолтовського, Дмитра Яворницького і закінчуючи сучасними автора-

ми Станіславом Бушаком, Тетяною Марченко-Пошивайло та іншими [1–4; 6; 8; 9; 13–17]. Попередні дослідники класифікували картини «Козак Мамай» за певними ознаками, аналізували техніку малювання, компоновання сюжету, образотворчу конструкцію, типологію персонажів, досліджували їх у контексті народного іконопису, портрета, розглядали їхню соціальну значимість у житті суспільства, походження, важливість як історико-етнографічного джерела. Узагальнюючими розвідками з вивчення картини «Козак Мамай» стали дослідження П. Білецького та його послідовниці Т. Марченко-Пошивайло, у яких проаналізовано значну кількість робіт та здійснено їх ґрунтовну класифікацію за певними ознаками [2; 8; 9]. Незважаючи на великий обсяг літератури, присвяченої дослідженню народної картини «Козак Мамай», на сьогодні поза увагою науковців перебувають особливості проєкції традиційного образу козака Мамає на сучасне образотворче мистецтво, що й зумовило вибір теми пропонованої публікації.

Починаючи з ХІХ ст., народна картина «Козак Мамай» виступала як першооснова для створення нового художнього простору. До неї зверталися як народні малярі, так і професійні митці ХІХ–ХХ ст. – Лев Жемчужников, Ілля Рєпін, Григорій Нарбут, Давид Бурлюк та ін. Як глибокий знавець народного життя, Тарас Шевченко вагоме місце в композиції естампа «Дари в Чигирині 1649 р.» (1844) надав народній картині «Козак Мамай». Змальовуючи прагнення до свободи й незалежності як ідеали, що впродовж віків визначали сутність українців, великий український поет також виходив з народних уявлень, утілених у картині «Козак Мамай». У ній атрибути козацького війська, побуту зображували на задньому плані. На багатьох народних картинах козак Мамай тримає кобзу чи бандуру – символ своєї пісенної душі. Духовний універсалізм національної ідеї в народній картині виріс до ідеї перемоги Добра над Злом, від глибин минулого – до пророчої візії майбутнього.

Різноманіття способів інтерпретації картини «Козак Мамай» сучасними художниками величезне: від станково-монументальних полотен до комп'ютерної графіки. Кожним автором у різних техніках та стилях утілено особисте бачення кольорової гами, елементів сюжету, портретних рис народно-

го героя тощо. Водночас усі твори цієї тематики об'єднуються поетикою мовного коду міфологічного світосприйняття єдиної композиції, що дійшла до нас із глибин століть. Традиційна композиція народної картини на сьогодні виявляється не тільки в індивідуальній трансформації міфу, а й у творенні власних сюжетів та образів.

У цьому сенсі заслуженого діяча мистецтв України Ореста Скопа, який уже понад 20 років створює серію робіт «Козак Мамай», можна вважати ідеологом сучасного «мамайства». Художник присвятив свої твори пам'яті бандуристів, кобзарів, лірників, страчених сталінським режимом у 1933 році. Їх було 300, і саме стільки ж «Козаків Мамаїв» О. Скоп дав обітницю намалювати. На сьогодні створено більше 200 полотен [11]. Сам художник сформулював призначення картин так: «Козак Мамай – це просторовий проект: картини розходяться по всьому світу і засвідчують пам'ять про цих замордованих людей» [12].

На наш погляд, естетика Скопа не обмежується лише просторовими рамками: художник творить сучасний міф, особливість якого полягає в щирому, безпосередньому, стихійному вияві етнокультури українського народу – «духу України», яскраво відтвореному в сюжетах. Основним елементом композиції залишається традиційна постать козака-кобзаря, який грає на бандурі. Невід'ємною частиною композиції робіт О. Скопа виступає кінь, присутній на всіх картинах. Художник змальовує його переважно фрагментарно, не дотримуючись правильних пропорцій. Часто кінь нагадує дитячу іграшку. Трапляються сюжети, у яких постать козака разом з конем утворюють обриси дерева життя або світового дерева – характерного елемента народної картини.

О. Скоп трактує відомого козака Мамаю передусім як космічний символ. Можливо тому невід'ємним елементом його робіт стають птахи, які пов'язують світ видимий і невидимий, космічний і земний, сакральний і буденний. На полотнах О. Скопа також потрапляють і інші елементи «Козака Мамаю» – шабля чи спис, ріжок-порохівниця, сагайдак зі стрілами чи штоф. На більшості картин усі речі створюють навколо козака своєрідне обрамлення з плавних хвилястих і округлих ліній, що в поєднанні із самобутнім колоритом надає полотнам особливо елегантного звучання.

Певно, найулюбленішим атрибутом художника залишається люлька, яка переходить з композиції в композицію. Митець сакралізує цей елемент, про що свідчить характерне складання пальців козака, який тримає люльку. Цей жест нагадує ритуальний жест буддійських святих Дг'яна-мудру.

Продовжуючи життя страчених кобзарів на духовному рівні, О. Скоп символічно змальовує їхні нереалізовані мрії. Тут і дівчина з коромислом, яка очікує на козака, і синє небо, пшеничне поле, водна блакить із човном чи кораблем тощо. Неабияке значення художник надає текстам як структурному елементу колективної пам'яті: «Із Полтави й Черкас, хто Богдан, хто Тарас – не лишили живим нікого», «Козак “Мамай” – душа правдива, у Львові проживає, не п'є, ліки виробляє», «Козацькая пісня гуляє тайгою», де репресований козак в арештантському одязі з бандурою в руках зображений на фоні довгого потяга з в'язнями радянських концтаборів.

Водночас, на відміну від традиційної народної картини, образ Мамай на полотнах О. Скопа набуває модерного звучання. Приміром, «Кам'янський Мамай» постає в контексті духовної і екологічної катастрофи, яку переживає Україна сьогодні. Це своєрідний образний памфлет, у ньому автор висловлює свій біль за руйнацію як внутрішнього, так і навколишнього світу людини. Поряд із традиційними для народної картини деталями з'являються нові символи – знаки екологічної катастрофи. Це – заводські труби, що насичують відходами чисті води Дніпра, обриси заводу брунатного кольору, порожні консервні бляшанки, рибні скелети, голодні пси, які б'ються за кістку. Масштабність екологічної катастрофи підкреслюють напружені, навіть нервові лінії, важкі сірі хмари, що з'явилися на місці світового дерева. Навіть птахи під націленими на них гвинтівками мисливців покидають створену художником реальність.

Певно, митець побачив квінтесенцію цієї катастрофи саме в Дніпродзержинську – місті, яке носить ім'я одного з очільників кривавого терору, що вихором пронісся Україною на початку 1920-х років, знищивши мільйони людських доль.

Невеликого розміру постаті й сцени, зображені поряд з головним героєм, незважаючи на глобальність поставлених автором проблем, композиційно несуть другорядне значення, не маючи здебільшого ні логічного, ні тісного композиційного

зв'язку з величною постаттю козака, який не звертає ніякої уваги на все навколишнє. Мамай – символ української нації, розміщений у центрі композиції, – зберігає спокій на фоні катаклізмів, перебуваючи в медитативному стані. Гніздечко, розташоване на долоні головного героя, викликає надію, що часи кризи незабаром будуть позаду. Цю надію художник покладає на молодше покоління, адже сам Господь Бог, перст якого вказує на пташенят, благословляє їх на світле майбутнє. Шляхи України до майбутнього ще не визначені – не випадково на картині окреслено різні вектори розвитку: США, Європа, Росія.

Артефакти українського народного мистецтва є важливими для дослідження джерел національної самовиразності. У цьому сенсі характерною є творчість заслуженого майстра народної творчості України Івана Горобчука, який продовжує традиції народного малярства, зображуючи Мамаю за сталими канонами, майже так само вивірено, як образи святих. Про канонічність образу у творчості Горобчука свідчить використання левкасної техніки із сусальною позолотою, щоб наблизити його до народної ікони. Композиція мізансцени – «народний наїв» – так цей напрям у мистецтві визначає сам автор.

Разом з характерними для народної картини канонами художник вносить у композицію власну ліричну, чуттєву манеру зображення цього образу. У численних роботах автора практично немає повторів. Його Мамай – це воїн, музикант, образ душі українського народу, своєрідне авторське побажання людям, виражене в символічно-алегоричній манері. Він ходить по світу й допомагає людям у біді, бореться за правду й карає кривдників. Він захисник українського народу, степовик, мандрівник, воїн, кобзар, мудрець, казкар та характерник у одній особі. Тому не випадково його образи траплялися в багатьох місцевостях України поряд з образами святих.

Для Мамаю у виконанні І. Горобчука характерна глибока деталізація. Крім обов'язкових атрибутів автор додає сагайдак зі стрілами, пістоль, птахів тощо. Часто картини обрамлені рослинно-плодовим орнаментом з яблуками чи виноградом. Іноді на задньому плані зображена церква, що свідчить про релігій-

ність запорозьких козаків, іноді – дівчина. Обов'язковим елементом композиції є зображення дерева, переважно дуба, у тіні якого відпочиває козак. А. Скальковський пов'язував його появу на картинах з переказами про реальне існування «дуба Мамає» у Чигиринському повіті, під яким цей гайдамака буцімто ховав свої скарби.

Нагадаємо, що для композиції народної картини було характерним розташування дерева з лівого або правого боку, не повністю, а лише частково (частина стовбура й одна-дві розлогі гілки). Це робилося малярами свідомо, для того, щоб зосередити увагу на головному персонажі твору. Дуже рідко дерево розміщувалося в центрі полотна, позаду козака. На картинах пізнішого часу (друга половина XIX ст.), яким притаманне помітне прагнення до симетрії композиції, траплялися навіть два дерева, розташовані з обох боків полотна. У народному світосприйнятті це дерево стверджує одвічність народу, його невмирущість, безсмертність, символізуючи зв'язок між поколіннями і взаємопроникними світами. Вносячи до створеної ним композиції дерево як традиційний елемент народної картини, І. Горобчук надає йому авторського трактування, роблячи родючим, з плодами-яблуками. Таким чином, тема Дерева життя в автора перехреснується з біблійною легендою про Дерево пізнання Добра і Зла.

Поетично-алегоричний напрям сучасної картини «Козак Мамай» розвивають у своїй творчості Євген і Анжела Прокоф'єви. Для розуміння феномену «Козака Мамає» і його існування в українському культурному контексті понад три століття, важливими є зв'язки «легендарного козака Мамає» з духовними традиціями українського вертепу та кобзарства. Вносячи до композиції окремі елементи народної картини, художники надають характеру головного героя замріяності, душевності, утілюючи в цьому образі любов українців до своєї землі, історії, пісні.

«Мамай» іншого українського митця – Віктора Цапка – нагадує героя давньоруського епосу: традиційний для народної картини кінь зображений із крилами, він несеться попід хмарами. Образний настрій картини, від якої віє вічністю, поважно-урочистий, як у билині чи історичній думі. Він створюється завдяки замкнутій, урівноваженій композиції, ритмічним по-

вторенням плавних, хвилястих і круглих ліній, насиченим гармонізованим кольорам. Узагальнені обриси й форми надають картині монументальності. Щодо опису картини можна зазначити таке: центральний образ – козак Мамай – в уяві автора уособлює все козацтво як стрижень народної духовності. Воївовничо шляхетний та величний у єднанні з Богом, він сидить у характерній для степових традицій позі духовного воїна. Від його обличчя віє спокоєм, чистотою сяють очі, погляд пронизує глядача, простір, Всесвіт.

Інші складові частини композиції теж мають символічний характер. Поруч із козаком – речі, що також визначають свого господаря як людину військового стану. Зокрема шабля, що продовжує прадавній культ меча, є знаком належності до шляхетного стану. Спир – обов'язковий елемент військового спорядження козака на картинах В. Цапка. Крім того, ріг-порохівниця, чаша, баклага або глек специфічної форми з водою або узваром. Зображення коня присутнє на всіх картинах художника, без нього неможливо уявити козака ні в мирний, ні у воєнний час.

Інший образ Мамає, створений В. Цапком, – змієборець, міфічний Богатир – першопредок із Савур-могили. Цей образ співзвучний легенді, записаній краєзнавцем Л. Білоусовим, про боротьбу Мамає з Змієм, який розорвав засновані на Приорілі слободи. Мамай у середовищі простого народу вважався характерником, про якого «повсюди добра слава ходила, що буцімто умів він і ворога рубати, і добре на бандурі грати, знав де, і в яку пору розрив-траву, молодило, й інше зілля корисне збирати, зброю заговорювати, кров замовляти» [10, с. 56]. Легенда описує бій Мамає з Змієм, який «з сильним посвистом до нього підлітає, крилами об землю б'є, куряву до неба здіймає <...> та й Мамай не зів'яє, шабля його блискавицею злітає, пазури і голови стинає» [10, с. 56]. Таким чином, на полотні В. Цапка інтерпретується основний давньослов'янський міф, який перейшов у християнство, про боротьбу героя зі Змієм, Добра зі Злом, Світла з Темрявою.

На східне походження Мамає на полотні Вячеслава Гутирі вказують монголоїдні риси обличчя. Видовжені й витончені пальці рук козака майже зливаються з музичним інструментом, який не існує сам по собі. Це ніби продовження

образу – його душа, виражена в музиці. Художник також використовує на картині образ птаха – як місток між минулим, сучасним і майбутнім. Кобза в його руках – духовно-чарівний інструмент, символ душі народної, божественного призначення – підкреслює високодуховний стан. Козак Мамай – мислитель, який творить думу про Бога, велич військової справи, знаних воїнів та мислителів землі рідної, ратні подвиги, перемоги та силу зброї. Він існує в системі образів, що допомагають йому вдосконалюватися.

«Мамайська» тематика залишається однією з провідних у творчості члена Національної спілки художників України Олександра Чегорки, який створив більше 20-ти образів Мамаю. Ці графічні аркуші були представлені на персональній виставці «Пісня Мамаю» в Музеї історії Дніпродзержинська. У серії графічних робіт митець гармонійно поєднав традиційну колористику петриківського декоративно-прикладного мистецтва із сучасною образною стилістикою. У графічних творах О. Чегорки домінують звучання як окремих структурних елементів композиції набуває текст: «У полі жовтому / Човни сині пливають / І кожен човен / Сонце своє / До Бога везе / На березі прозорому / Козаки Мамаю сидять / І кожен козак / Україну в серці своєму / Цілує».

Розміщений окремо або вписаний у композицію картини, цей текст надає особливого емоційного забарвлення сюжетам, наділяючи їх силою слова. Не випадково художник свої твори називає поезографікою. Мовна неоднорідність виступає основою риторичної образної структури й механізмом породження полісемії. За допомогою тексту художник намагається висловити власні погляди на філософію мистецтва. Приміром, християнська молитва «Отче наш», закомпонована в одне ціле з образом козака Мамаю, є своєрідним містком між християнськими й давньослов'янськими віруваннями, релікти яких тривалий час зберігалися на землях Війська Запорозького і передавалися з покоління в покоління.

Пошуками архетипу козака Мамаю просякнута творчість скульптора Володимира Наконечного, який створив серію об'ємних тримірних образів, на відміну від традиційно площинних. Знамениті в Україні народні картини часів Запорозької Січі, які зображають легендарного козака Мамаю, є інши-

ми за стилістикою, але за змістом – зображенням тієї самої сакральної сутності, що її уособлювали давні кам'яні ідоли в українських степах.

Митець значно розвинув загальновідомий сюжет, створивши Мамаю із шістьма руками, надавши таким чином схожості з індуїстським богом Шивою, чи зобразивши героя з ритуальною чашею в руках у медитативному стані, подібно Будді. Іноді скульптури В. Наконечного нагадують архаїчний образ Керносівського ідола у вигляді «вершника»-стели – антропоморфного божества з кургану с. Керносівка на Дніпропетровщині. На інших композиціях, об'єднаних характерними рисами, Мамай мирно сидить під захистом Оранти чи навпаки – прозаїчно крутить хвіст чортеняті. Мамай у Наконечного не лише сидить – він стоїть, нагадуючи середньовічного лицаря, і навіть танцює. До народного канону найближча «Композиція Х», де Мамай зображений під Світовим деревом, до якого прив'язано коня.

Авторське бачення образу скульптор висловив, утіливши художній проект «7514» (означає рік за українським календарем), представлений із 3 по 26 листопада 2006 року в Національному художньому музеї України (м. Київ): «Біля витоків української та всієї індоєвропейської культури – ведичний образ першопредка Мамаю. Бо Мамай – чоловіче віддзеркалення Мама, матері, берегині; воїн, батько роду. Степові, курганні статуї в народі називалися Мамаями. Відомий нам запорозький козак Мамай – це лише доволі пізній та канонізований образ. Насправді він прийшов до нас з історичної далечини, з архаїчної давнини, і літ йому багато тисяч. Він – ніхто, і він – усе. Тотем, богатир-першопредок, вояк-жрець, (б)рахман, волхв, киян, кобзар, характерник, козак-запорожець. Це він зберігає дерево Роду. Страж і охоронець, Спаситель і мандрівний самотній лицар. Він вчиний. Дохристиянська традиція не переривалась у православному, зокрема козацькому середовищі, не повинна вона перерватися й нині» [5].

Від буддійської філософії скульптор запозичив ідею «тисячі Будд» як безмежності його втілень, створивши композицію «49 мамаїв». Кожна із заявленої автором кількості мініскульптур представлена в окремому квадраті, вона створює в цілому єдину геометричну фігуру, наголошуючи на значимості Мамаю

для осмислення сутності традиційної ментальності українців – нащадків індоєвропейців.

На наш погляд, слушно зауважив М. Ткач, що картина «Козак Мамай» «має два рівні сакралізації: експліцитний (проявлений, видимий, зовнішній) та імпліцитний (не проявлений, утаємничений, внутрішній). Але саме другий – не проявлений, як це характерно й для усього фольклору, якраз і обумовлює наявність усіх композиційних елементів твору. Отже, вони мають подвійний зміст: побутовий й знаковий» [13, с. 18].

Такий підхід відкриває широкі можливості для художників у створенні неоміфологем, в основі яких – народна картина «Козак Мамай». У цьому напрямі працює відомий український художник Анатолій Фурлет, який у своїй творчості розвинув внутрішню символіко-метафоричну сутність образу. Його картини «Срібний Мамай» та «Золотий Мамай» дослідники вважають образною Біблією знаків, у якій «світ видимий і невидимий, макрокосмос Бога-Природи і мікрокосм людини “внутрішньої” єднає світ символів» [7, с. 37]. Сакральність образу Мамає митець підкреслює елементами, характерними для народної іконографії, наприклад, червоними пуп'янками квітів.

Семіотика образів А. Фурлета складається з архетипних «прозорих» знаків: козака Мамає (під «Світовим деревом»), козацького герба, хоругви, шаблі, щита, сагайдака, навіть драбин для штурму фортеці. Козак у творчості Фурлета виступає як «Воїн світла» і тому корелюється не тільки з образом світлого янгола, а й з «тоненькою свічкою євшановою». Він часто представлений стилізованим вершником з атрибутами воїна (від скіфів і давніх русичів до запорозьких характерників), позначаючись символікою хреста із сонцем і місяцем або білого птаха із чорними відмітинами [7, с. 38].

Отже, у сучасному мистецтві образ Мамає залишається одним з найбільш популярних. Використовуючи традиційні атрибути народної картини, художники вносять до композиції нові елементи, творячи сучасні міфологеми, що відображають основні ідеї української ментальності, передають своєрідний код української нації. У творчості сучасних митців образ Мамає виокремлюється як універсальна основа міфопоетичної художньої реальності, що вводить у контекст онтологічної проблематики першообразу.

1. А. С. Лик запорожца: К рисункам / С. А. // Киевская старина. – 1898. – Т. 60. – № 3. – С. 486–492.
2. *Білецький П. О.* «Козак Мамай» – українська народна картина / П. О. Білецький. – Львів, 1960.
3. *Бушак С.* З історії дослідження козака Мамаю : [вступна стаття] / С. Бушак // Козак Мамай : альбом. – Київ, 2008.
4. *Вячеславова О. А.* Міфологічна логіка як логіка мистецького мислення / О. А. Вячеславова // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 3. – С. 8–15.
5. *Годенко-Наконечна О.* Проект «7514» : комплект листівок / О. Годенко-Наконечна, В. Наконечний. – Дніпропетровськ, 2006.
6. *Дашкевич Я. Р.* Східні джерела іконографії «Козака Мамаю» / Я. Р. Дашкевич // Шлях перемоги. – 1992. – 7 листоп.
7. *Личковах В.* Семіотика малярства Анатолія Фурлета / В. Личковах // Артанія. – 2011. – Кн. 25. – № 4. – С. 36–41.
8. *Марченко Т. М.* Козаки-Мамаї / Т. М. Марченко. – Київ ; Опішне, 1991.
9. *Марченко-Пошивайло Т.* Народна картина «Козак Мамай» / Т. Марченко-Пошивайло // Артанія. – 1999. – Кн. 5. – С. 34.
10. *Світленко С. І.* Приорілля: історико-краєзнавчі нариси : навч. посіб. / С. І. Світленко, А. М. Білокінь ; за заг. ред. проф. М. М. Дроня. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетровського ун-ту, 2004. – 252 с.
11. *Скоп О.* Козак Мамай. Живопис : художній альбом / О. Скоп. – Львів, 2013.
12. *Скоп О.* Козак Мамай : каталог картин / О. Скоп. – Львів, 2008.
13. *Ткач М.* Соборність духовного і матеріального світу / М. Ткач // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 18–19.
14. *Чорна М.* Таємниці української народної картини «Козак-Мамай» / М. Чорна // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 1. – С. 88–89.
15. *Шилов Ю.* Душа праведна / Ю. Шилов // Перспектива Плюс. – 2006. – 23 листоп.
16. *Щербаківський Д.* Козак Мамай (народна картина) / Данило Щербаківський // Сяйво. – 1913. – № 10–12. – С. 251–258.
17. *Эварницкий Д. И.* Запорожье в остатках старины и преданиях народа / Д. И. Эварницкий. – Санкт-Петербург, 1888. – Ч. 1.

Ярослава Вернюк
(Рівне)

**НАТХНЕННІ ТВОРЧІСТЮ «КОБЗАРЯ»
(за матеріалами художньо-творчих студій
декоративного та образотворчого мистецтва Рівненщини
середини ХХ – початку ХХІ століття)**

Спадщина генія світової величини – Тараса Шевченка – надихала і надихатиме до набуття правди слова, поезії, художньої творчості і високого мистецтва. Представлений нами екскурс стосуватиметься розкриття впливу «Кобзаря» на творців народного декоративного та образотворчого мистецтва Рівненщини від середини ХХ ст. до сьогодні. Намагатимемося історично відтворити окреслений період за виявленими архівними матеріалами, друкованим словом мистецтвознавців, краєзнавців та довідковою літературою. Збережені архівні фактологічні свідчення допоможуть розкрити особливості пошанування «Кобзаря» через призму декоративного та образотворчого мистецтва, а саме представлення його у виставковій роботі Рівненського обласного будинку народної творчості за ідеологічного сприяння обласного управління культури виконкомом Рівненської обласної ради. Розглядатиметься участь місцевих митців, певні орієнтації новоствореної кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Орієнтиром для креативного аналізу стали набутки науковців Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, які створили синкретизуюче видання «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках великого стилю» (2005). Авторами ґрунтовної фахової книги є відомі в науці дослідники декоративного та образотворчого мистецтва (лауреати Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, доктори мистецтвознавства Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова) [10]. Авторитетним також визнано посібник В. А. Антоновича, Р. В. Захарчук-Чугай, М. В. Станкевича «Декоративно-прикладне мистецтво» (1993) [1]. Значимі праці за видами декоративного мистецтва підготовлені в Інституті народо-

знавства НАН України (Львів) М. Станкевичем «Українське художнє дерево XVI–XX ст.» (2002) [16]; О. Никорак «Українська народна тканина XIX–XX століть. Типологія, локалізація, художні особливості» (2004) [15]. Сучасна мистецтвознавча думка найбільше збагатилася фундаментальною п'ятитомною працею «Історія декоративного мистецтва України» (2012–2013), підготовленою авторським колективом ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Проте мистецька шевченкіана в ній висвітлюється епізодично. Тому на часі є створення багатотомної «Історії мистецької шевченкіани України». Варто розглянути художні набутки за етнорегіонами чи областями, бо Кобзар жив з народом, ніс його тягар неволі і став Прометеєм духу та волі народів світу, звичайно, вперше утверджуючи національну ідентичність всієї України.

Т. Шевченко в 1846 році побував на Волині, в ареал якої входила і територія нинішньої Рівненщини. Тому розглянемо історію творення творчих студій місцевих майстрів декоративного мистецтва та художників нашого краю під впливом «Кобзаря». Запропонована розповідь буде вестися з посиланням на фонди Державного архіву Рівненської області (далі – ДАРО).

Із приходом радянської влади в Рівненську область 1939 року найперше було здійснено перепис і облік населення краю, а з ними і реєстрацію місцевих творців самодіяльного мистецтва. Активно розгорталася популяризація політичних рішень КПРС. Виховну і пропагандистську діяльність виконував обласний будинок народної творчості. Перші періодичні видання обласної газети «Червоний прапор» засвідчують надмірне насадження вождизму. Управління культури посилено контролює і регламентує стан розвитку самодіяльного мистецтва в селах і містах краю. Після Другої світової війни, а саме визволення Рівненщини від німецько-фашистських завоювників, у березні 1954 року виходять урядові ухвали, які зобов'язували організувати районні, обласні виставки народного образотворчого та декоративного мистецтва, присвячені 300-річчю возз'єднання України з Росією [3, с. 18]. З метою ідеологічного забезпечення тематики експозицій 9 жовтня 1954 року було організовано 10-денний семінар художників і майстрів народного мистецтва. Як засвідчили описи і фотоматеріали, в обласній експозиції традиційними рушниками скра-

шувалися портрети Б. Хмельницького, В. Леніна, Й. Сталіна, М. Кузнецова та ін. [5, с. 14]. Увінчувався також рушником і представлений портрет Т. Г. Шевченка.

В експозиції обласної виставки зафіксовано надмірне дотримання канонів ідеологічних засад тоталітарної культури, а саме бажане як «домінуюче», а «нереальне» – існуюче для краю утвердження та визнання вождів і вождиків. Портрети вождів облямовували рушниками, щоб так відтворити своєрідний образ сприйняття епохи. Було представлено на виставці портрет Шевченка і тематичні картини Лідії Спаської (м. Острог) «Вїзд Богдана Хмельницького в Острог», «Молотьба на колгоспному полі» [6, с. 29, 30]. Місцеві митці, які творили за традиціями і не відгукувалися на втілення в них соціалістичного змісту, залишалися невідомими. Вишивання, ткання були і є традиційними для Рівненщини, але на той час обласним будинком народної творчості зафіксовано лише 50 вишивальниць і килимарниць, 10 різьбярів та 6 скульпторів [7, с. 2–3].

Скупі відомості про творців народного декоративно-го мистецтва Рівненщини, особливо за мотивами творів Шевченка, подано у виданні М. Д. Долінської «Майстри народного мистецтва Української РСР» (1966) [12]. Із довідника дізнаємося, що Рівненщину представлено роботами домогосподарки Мотрони Архипівни Лозян з м. Рокитного (1922 р. н.). Зокрема, тематичним вишиттям (гладдю) «Ми за мир», «В. І. Ленін і Н. К. Крупська» та «Думи мої, думи мої» [12, с. 21]. Видання Центрального будинку народної творчості УРСР друкованим словом констатує, що М. А. Лозян набула досвіду виставкової роботи в області з 1959, республіці – 1960 років. Це допомагає встановити, що виставки народного мистецтва на місцях і в столиці приурочувалися до певних ідеологічних дат.

Матеріали фондів Державного архіву Рівненської області дозволяють також констатувати, що у нашому краї розроблялися «Плани основних заходів Рівненського управління культури на 1961 рік», якими визначалася підготовка держустанов до відзначення 100-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка [2, с. 5]. До цієї знакової дати художники, вишивальниці, скульптори, керамісти творчо осмислили мотиви поезій «Кобзар».



Л. Спаська. Шевченко слухає кобзаря

оголошенні обласного будинку народної творчості, пропонувалося виставляти твори графіки, живопису, скульптури, ліпки, різьби по дереву, металу, кості, склоробства, вишивки, інкрустації, присвячені безсмертній спадщині великого Кобзаря, а також репродукції його картин і роботи на сучасну тематику, які супроводжуються текстами «Кобзаря» [9, с. 16].

На нашу думку, у фотоальбомі вищезгаданій виставки вміщено фотосвітлини найзначиміших творів місцевих митців. Зокрема, Лідія Спаська у техніці олійного малярства виконала дві живописні картини.

Перша – «Шевченко слухає кобзаря». Живопис з'явився



Л. Спаська. «Думи мої, думи мої»

У Державному архіві Рівненської області нами виявлено альбом чорно-білих фотоілюстрацій творів декоративного та образотворчого мистецтва з шевченківської тематики, яка засвідчує візійне сприйняття заповітних ідей «Кобзаря». За напрямом народного образотворчого мистецтва, як зазначалося в

оголошенні обласного будинку народної творчості, пропонувалося виставляти твори графіки, живопису, скульптури, ліпки, різьби по дереву, металу, кості, склоробства, вишивки, інкрустації, присвячені безсмертній спадщині великого Кобзаря, а також репродукції його картин і роботи на сучасну тематику, які супроводжуються текстами «Кобзаря» [9, с. 16].

На нашу думку, у фотоальбомі вищезгаданій виставки вміщено фотосвітлини найзначиміших творів місцевих митців. Зокрема, Лідія Спаська у техніці олійного малярства виконала дві живописні картини.

Перша – «Шевченко слухає кобзаря». Живопис з'явився

під впливом осмислення епізоду перебування Кобзаря у вищезгаданому місці за дорученням Київської археографічної комісії (друга її назва – Тимчасова комісія для розгляду давніх актів) восени 1846 року з метою вивчення архітектурних руїн давніх споруд і веж Острога, а також фіксування

пам'яток пісенного фольклору, зокрема від місцевого лірника, бо тут існувала вже відома на той час школа лірництва Волині [13, с. 9–36]. Друга картина Спаської – тематичний портрет Шевченка «Думи мої, думи мої». Одноійменну роботу створив художник-аматор В. Гончарук з м. Гощі. Лідія Спаська набула фахового досвіду мистецької підготовки в Парижі. Вона була учасницею персональних виставок у м. Рівному – 1961, у м. Києві червні-липні 1965 року [8, с. 2]. Її твори виконувалися в техніці олії, акварелі, гуаші і пастелі. Високу оцінку отримала місцева художниця у столиці за портретні зображення [8, с. 2].



Ф. А. Ковальський.
Т. Г. Шевченко

Віднайдений вищезгадуваний фотоальбом представляє виконаний в техніці акварелі портрет «Т. Г. Шевченко», ілюстрації «Т. Г. Шевченко – сатирик», намальовані художником-аматором М. Ковальським також з м. Гощі. Належно виставлялися живописні твори викладачів Рівненської дитячої школи Г. Бабенко «Перебендя», Г. Решетняк – ілюстрація до поеми «Сліпа», Спіркіна (ініціали автора не зафіксовані) «Вийшло дівча воду брати». Малою об'ємною скульптурою з глини засвідчили шану Шевченкові викладачі Т. Максимюк «На панцині пшеницю жала» (за поезією «Сон»), Є. Гладчук «Малий Тарас



М. А. Лозян. Т. Г. Шевченко



М. Тимчак. Тарас Шевченко біля джерела в Підлужжі

слухає кобзаря». Завершується альбом фотоілюстрацією портрета «Т. Г. Шевченко», виконаного у техніці ручного вишивання «мальована гладь» – М. Лозян з м. Рокитного [9, с. 2–15].

Тему перебування Шевченка у населеному пункті Рівненщини (колишньої Великої Волині) відтворено також поетом, художником з Дубенщини Миколою Тимчаком у живописній картині «Тарас Шевченко біля джерела в Підлужжі» [20, с. 13].

Своєрідне освоєння поезії «Кобзаря» втілено в роботах заслуженого майстра народної творчості, ткалі з смт Володимирець, Ганни Йосипівни Леончук (1917–1979), яка, успадковуючи традиції поліського ткацтва у селі Кононічі, з раннього віку опа-

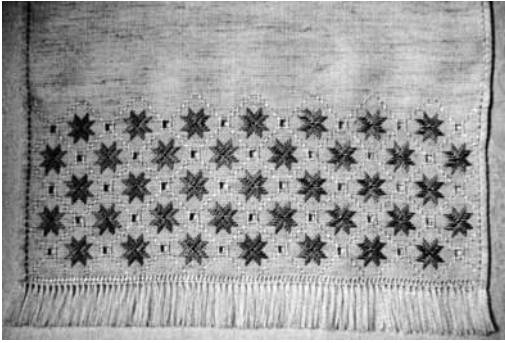
новувала ткацький верстат матері, спершу виготовляючи вироби для власних побутових потреб, а пізніше – виставкові зразки. У світлиці, де відбувався процес ручного ткацтва, на покутті виднівся ошатно оздоблений божник. Над ткацьким верстатом висвітлювався увінчаний рукотворним рушником портрет Шевченка. На столику, поблизу верстата, лежали Євангеліє і розкритий із зачитаними сторінками «Кобзар».

Виготовляла Ганна Йосипівна рушники, рядна, скатерки, серветки, покривала. Уславлюють її іменні рушники «Зацвіла в долині», «Б'ють пороги», «Сонце гріє» та «Чумаки йдуть». Домінував у них червоний колір, а для виразності затягувався темно-червоний. Для підкреслення, розріджень поперечних смуг зрідка вводився чорний. У 1965 році за пропаганду традицій поліського ткацтва Г. Й. Леончук отримала почесне звання заслуженого майстра народної творчості України. У замітці «Співець поліського краю», присвяченій її творчості, відзнача-

лася основна риса майстрині, яка у виробках уміло поєднувала народні мотиви з сучасними формами узорних тканин, працювала на лляній основі з білим і чорним фабричним утком, а це посилювало виразність орнаменту [8, с. 1]. Ганна Йосипівна ніколи не тиражувала свої твори. Вони були неповторні, в єдиному варіанті, завжди отримували схвальні відгуки у Києві, Львові, Москві, Рівному та в Могильові (республіці Білорусі).

У білому, біло-сірому тонах розвивалася шевченківська тема у вишивальниці, заслуженого майстра народної творчості України з Рівного Марії Василівни Шевчук (1949–2007). Рушники та серветки скрашувала вона колоритним візерунковим орнаментом, виконувала волинсько-поліською технікою ткання – «занизування». Знаючи та виспівуючи народні пісні, улюблені Тараса і про нього («Зоре моя вечірняя», «Така її доля», «Летить галка через балку», «Спи наш Тарасе», «На високій дуже кручі» та ін.), зверталася майстриня до осмислення Шевченкової поезії. Рушники «Радуйся, ниво неполитая», «Зоре моя вечірняя», «Одна я, одна», «Чумацьким шляхом» геометричною орнаментикою увиразнюють слово «Кобзаря». Такі вишиванки Марія Шевчук експонувала у тематичних виставках «В сім'ї вольній, новій» 1984, 1986, 1991, 1992, 1994 років у Києві, а також під час заходів з нагоди свята «У вінок Кобзарю» у Каневі 1989 року [21, с. 88–89].

Майстриня Марія стверджувала, що поезію Шевченка важливо утверджувати лише світлими нитками («біллю») по сірому тлу. Останній колір – символ постійного нужденного життя Тараса, а яскраво-білий – чисте, правдиве і вічне його Слово, звернене у майбуття. У шевченківську тематику вишивки вона рідко вкраплювала червону нитку «горину», визначаючи, що радості в народного генія було обмаль. Майстринею витворювалася орнаментика композиційно з розеток чотирьох, шести, восьми загострених, рідше заокруглених кутів. Вводилися ромби й квадрати. Знала Марія як опоетизовував Шевченко українські рушники, уславлював їх символіку у творчості [17, с. 221]. Свій досвід вишивки, співу народних пісень про Шевченка майстриня передавала студентам кафедри українознавства Рівненського державного інституту культури, рідним донькам та онукам, які нині популяризують сучасні традиції вишиття на Рівненщині [14, с. 4; 18, с. 5, 13, 21].

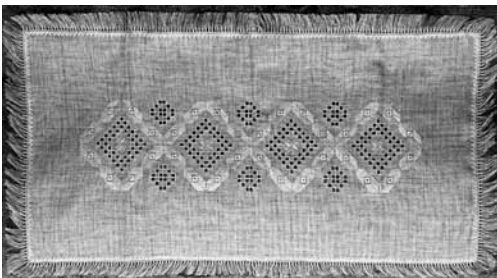


Фрагмент рушника «Зоре моя вечірняя»

вдало відтворює її в об'ємній різьбі. Проявилася авторська самобутність місцевого митця у творчому зображенні селянського хлопчика («...Одне-однісіньке під тином» за поезією Т. Шевченка «І золотої, й дорогої») та знаковому відтворенні погруддя «Наш Кобзар».

На Рівненщині щорічно відбуваються обласні етапи всеукраїнського конкурсу учнівської творчості, присвячені шевченківським дням, за номінаціями «Образотворче мистецтво», «Декоративно-прикладне мистецтво». У творчих змаганнях беруть участь учні ЗОШ, професійно-технічних училищ і позашкільних навчальних закладів. Їхні організатори ставлять за мету збудити креативне сприйняття мистецької та словесної спадщини Кобзаря серед сучасної молоді.

З утвердженням демократичної держави Україна шевченківська тема стала однією з пріоритетних у роботі кафедри



Серветка «Радуйся, ниво неополитая»

українознавства Рівненського державного інституту культури, а з 2010 року вже образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету [18, с. 11]. Студентська мо-

лодь, опановуючи таїну слова «Кобзаря», утверджує її сучасним самобутнім сприйняттям, мистецькою виразністю художнього текстилю, кераміки, виробів з дерева. У творах декоративного мистецтва закріплюється романтично-творче осмислення символіки, кольору, технічних можливостей сучасної нитки, деревини, глини, ангобів. Під час традиційних креативних виставок «Студентські овиди» розкривається самобутнє візійне трактування шевченківських глибин трагічного життя народу, виведених ним типових характерів, їх етики, звичаїв та обрядів для пробудження національної ідентичності українців у середині XIX століття. За мотивами творів «Кобзаря» під орудою кандидата педнаук, доцента О. В. Чернюшок виткані гобелени високого художнього гатунку «Тополя» (автор – С. О. Вольська), «Сова» (С. І. Ковальчук), під керівництвом старших викладачів, членів Національної спілки художників України І. В. Токар, О. С. Охримик та І. М. Локшук – «Русалонька» (І. С. Каленчук), «Червона калина» (Т. Б. Вакулич). За мотивами соціально-побутової повісті зітканий художній гобелен «Сова» (М. В. Фонова), а за переспівом видатної пам'ятки літе-



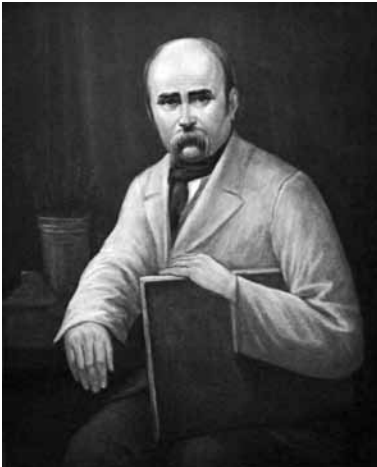
В. Познік. «...Одне-однісіньке під тинном»



С. О. Вольська. «Тополя»



М. М. Йориш.
Т. Шевченко на Волині



М. М. Йориш.
Т. Г. Шевченко після заслання

ратури «Слово про Ігорів похід» (уривком «Плач Ярославни») – гобелен «Співає, плаче Ярославна» (Ю. В. Поліщук).

Під орудою членів Національної спілки художників України, старших викладачів кафедри М. М. Йориша та В. А. Чернієнко створені керамічні декоративні пласти за поезією Шевченка «Заповіт» – «Не забудьте пом'янути незлим тихим словом»; мотивами історико-героїчної поеми «Гайдамаки» – «Гомоніла Україна» (О. А. Степанець).

До художнього осмислення «Кобзаря» прилучився член Національної спілки художників України, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва М. М. Йориш із живописними портретами «Т. Шевченко на Волині» та «Т. Г. Шевченко після заслання». Тому він, як художник-педагог, власним прикладом демонструє обдарованій молоді спосіб втілення міфологічної, історико-героїчної теми і, звичайно, залучає її до належного пошанування генія Т. Шевченка.

Візією студентами увиражуються твори «Кобзаря» через художні вироби з дерева (за мотивами поеми «Катерина» (Г. В. Гіненко), «Наша дума, наша пісня», «Козацька сла-



Г. В. Гіненко.
«Катерина»



М. В. Кафтан.
«Наша дума, наша пісня»



М. В. Кафтан.
«Козацька слава»

ва» (М. В. Кафтан)), виготовлені під керівництвом завідувача кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, доцента, кандидата педагогічних наук, художника О. А. Сташука та молодого викладача В. Р. Павлуня.

Мистецька шевченкіана Рівненщини розвивається, урізноманітнюється її жанрова палітра утвердження «Кобзаря». Оскільки він уславив наш регіон, назвавши «святою Волинню», «Богом благословенний край», то нинішнє та прийдешнє покоління зобов'язані відтворювати думи генія світової величини, нашого «пророка нації», державотворця рідної нам України. Віримо, що так воно і буде!

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. С. Декоративно-ужиткове мистецтво. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.

2. Державний архів Рівненської області (ДАРО), ф. Р. 478, оп. 3, од. зб. 204, 19 арк. (План основних заходів Рівненського обласного управління культури на 1964 рік).

3. ДАРО, ф. Р. 478, оп. 3, од. зб. 14, арк. 14–95 (Про роботу ОБНТ по підготовці до проведення районних і обласних виставок образотворчого мистецтва та районних і міських свят пісні, танцю, присвячених 300-річчю возз'єднання України з Росією).

4. ДАРО, ф. Р. 478, од. зб. 514, 95 арк. (Квартальні плани робіт обласного управління культури за 1954–1957 рр.).

5. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 40, 14 арк. (Обласна виставка образотворчого і декоративного-прикладного мистецтва, присвячена 300-річчю возз'єднання України з Росією).

6. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 43, 32 арк. (Годовой отчет Ровенского областного дома народного творчества).

7. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 167, 8 арк. (Списки самодіяльних художників, композиторів).

8. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 301, 4 арк. (Характеристика на самодіяльних художників Рівненської обл. Г. Й. Леончук, Л. І. Спаську і графіка Л. Стрілу).

9. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 3, од. зб. 8, 16 арк. (Фотоальбом обласної виставки, посвященої 100-літтю со дня смерті Т. Г. Шевченка).

10. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – Київ : Либідь, 2005. – 279 с.

11. Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2010.

12. *Долінська М. Д.* Майстри народного мистецтва УРСР. Довідник. – Київ : Мистецтво, 1966. – 158 с.

13. *Дубина М.* Шевченко і Західна Україна. – Київ : Вид-во КДУ, 1969. – 136 с.

14. Народні джерела. Майстри декоративно-ужиткового мистецтва м. Рівного. – Рівне : Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому. – 2006. – 24 с.

15. *Никорак О.* Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст.: типологія, локалізація, художні особливості. – Львів : Вид-во Ін-ту народознавства НАН України, 2004. – Ч. 1 (Інтер'єрні тканини за матеріалами західних областей України). – 584 с.

16. *Станкевич М.* Українське художнє дерево ХVІ–ХХ ст. – Львів : Вид-во Ін-ту народознавства НАН України, 2002. – 180 с.

17. Словник мови Шевченка : у 2 т. – Київ : Наукова думка, 1964. – Т. 2. – 566 с.

18. Творчістю та наукою утверджуєм / упоряд. С. І. Шевчук. – Рівне : Волинські обереги, 2013. – 214 с.

19. *Шевченко Т.* Кобзар. – Рівне : Волинські обереги, 2004. – 608 с.

20. Шевченківські верстви. Твори літераторів, краєзнавців та митців Рівненщини, присвячені Великому Кобзареві / упоряд., ред. Є. Шморгун. – Рівне : Азалия, 1996. – 106 с.

21. *Шевчук С. І.* Червоними і чорними нитками. – Рівне : Волинські обереги, 2008. – 98 с.

Оксана Гаврош
(Ужгород)

ВІДОБРАЖЕННЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ

Перші звернення до образу Шевченка закарпатськими митцями датовано вже 1920–1930-ми роками. Однією з найдавніших зафіксованих пам'яток є графічний портрет Шевченка, виконаний Василем Свидою кольоровими олівцями. Нині – це унікальний твір, адже в історію мистецтва краю митець увійшов як майстер дерев'яної скульптури та різьблення. Його творчий доробок 1983 року було відзначено Державною премією УРСР імені Тараса Шевченка. Окрім ескізів, це єдиний закінчений графічний твір у мистецькій спадщині закарпатського скульптора.

Портрет 1934 року є творчим опрацюванням гіпсової моделі погруддя поета, він був виконаний художником у міжвоєнний період у Ясінях. Графічний твір у багатьох деталях споріднений з портретом Шевченка (1888) Іллі Рєпіна, який взяв за основу фотографію, відзняту у фотоательє І. Досса. Молодий Василь Сvida в досить наївній стилістиці відтворив драматичний образ Кобзаря, посиливши його низкою світлотіньових ефектів. Примітно, що в домашній майстерні художника на стіні завжди висіло два портрети – Йосипа Бокшая і Тараса Шевченка.

За словами Ярослава Свида, сина скульптора, його батько з великою шаною ставився до творчості українського поета. У бібліотеці родини збереглися унікальні видання творів Шевченка, які сьогодні вже є раритетними. Наприклад, «Кобзар. Гайдамаки» (1886) – книга, ілюстрована відомим українським графіком Сластьоном; збірка «Шевченко – великий народний художник» (1939), ювілейне видання вибраних творів Шевченка 1939 року та ін.

Протягом життя Василь Сvida неодноразово звертався до поетичних образів Кобзаря, романтизм яких у всій повноті віддзеркалив естетичний ідеал закарпатців, їхню волелюбність. Навіть побіжний погляд на дерев'яну пластику Свида фіксує спорідненість у лірико-романтичному втіленні образу народу скульптором і поетом, глибоку емоційність та на-

сиченість символічного ряду їхніх творів. «В сім'ї єдиній» (Шевченківський національний заповідник у Каневі) та «На панському полі (за мотивами Шевченка)» (приватна збірка) – твори закарпатського різьбяря, які безпосередньо перегукуються з поезією Кобзаря. Монументальна композиція «В сім'ї єдиній», відзначена 1983 року Шевченківською премією, – багатофігурний сюжетний горельєф з червоного дерева, у якому автор відтворив віхи закарпатської історії. Паралель із творчістю Шевченка є умовною. Проте у творі, робота над яким тривала близько чотирьох років (1978–1982), відобразився весь життєвий і творчий досвід художника: із простою оповідача, талановитий митець розкрив поезію символіки закарпатського народного мистецтва, любов до рідного народу й Верховинського краю.

Серед закарпатських художників, що зверталися до образу Шевченка в дорадянський період історії регіону, уваги заслуговує Йосип Бокшай. Активна співпраця художника з «Просвітою» дозволяє твердити про патріотичність його світогляду в умовах міжвоєнної Чехословаччини. Із 1940-х років зберігся портрет Шевченка, виконаний Й. Бокшаєм, що нині перебуває в приватній колекції. У 2009 році авторство портрета (полотно, олія, 84,5 см × 69 см) було підтверджено експертною оцінкою, проведеною фахівцями Закарпатського обласного художнього музею імені Йосипа Бокшая.

Радянська сторінка в історії образотворчого мистецтва регіону – складний період адаптації та розвитку традицій крайової школи в нових умовах. Відкриття в обласному центрі Закарпаття картинної галереї 1946 року стало одним з позитивних моментів [13, с. 117]. Фонди новоствореної мистецької інституції потребували нових вливань. Тож, у 1948 році Державний музей українського мистецтва передав галереї один офорт Шевченка, а згодом – у 1952 році – надійшов другий. Сьогодні «Дари в Чигирині» (1844), «Притча про виноградаря» (1858) – єдині роботи авторства Шевченка, що зберігаються в найбільшій картинній збірці області.

Період хрущовської «відлиги» – новий етап в історії закарпатської образотворчої шевченкіани. Ключовим у її розвитку став 1957 рік – час встановлення трьох меморіальних бюстів Шевченка на Закарпатті: у райцентрах Виноградів і

Міжгір'я, а також у селищі Королево Виноградівського району. Зазначимо, що відомостей про авторів бюстів не вдалося віднайти. Прикметно, у райцентрах зображення Кобзаря розмістили біля навчальних закладів, що розташовані на вулицях, названих на честь Т. Шевченка.

Королівське погруддя відтворює поширений драматичний образ поета з розвернутою у три чверті головою. Постамент має трапецієподібну форму із написом: «Т. Г. Шевченко». У 1948 році в селі було організовано колгосп ім. XXXI роковин Жовтня. Шляхом укрупнення господарства розпочалася нова сторінка в історії потужної сільськогосподарської артілі, якій 1950 року присвоєно ім'я Т. Шевченка (у 1959 р. на базі колгоспу було створено радгосп ім. Т. Г. Шевченка). Отже, встановлення залізобетонного погруддя було цілком доречним. Майже через півстоліття, 7 червня 2006 року, пам'ятник було перенесено з території вже неіснуючого на той час радгоспу на подвір'я Королівської ЗОШ № 1.

Існує кілька версій щодо датування цього погруддя. За списком пам'яток монументального мистецтва місцевого значення воно датується 1957 роком. Натомість у 26-томній «Історії міст і сіл Української РСР. Закарпатська область», у підписі до фотографії королівського погруддя Шевченка, вказано 1967 рік [12, с. 239].

На відміну від королівського, бронзове погруддя поета у Виноградіві має краще мистецьке оформлення. Шевченко зображений у глибокій задумі. Ледь схилена голова, опущений донизу погляд, формальне зображення костюма створюють узагальнений образ, необтяжений стереотипним сприйняттям поета-страждальця. Портретною основою скульптури стала відома фотографія Шевченка 1860 року. На залізобетонному постаменті розміщено напис: «Т. Г. Шевченко».

Наступним етапом закарпатської скульптурної шевченкіани стало відзначення 150-річчя від дня народження поета. Протягом ювілейного року в області було встановлено ще п'ять монументальних композицій: три пам'ятники (у м. Тячеві, с. Великі Лучки Мукачівського району, с. Заріччя Іршавського району) та два бюсти (у скверіку загальноосвітньої школи у с. Великий Бичків на Рахівщині та на подвір'ї Мукачівської ЗОШ № 2). Збереглися лише окремі дані про пам'ятники та

бюсти Кобзаря, які об'єднує практично повна відсутність інформації про їхніх авторів.

Ювілейні пам'ятники представляють поета на повний зріст приблизно в однакових композиційних рішеннях. На двох з них (с. Заріччя та Великі Лучки) Кобзар тримає в лівій руці книгу. Натомість у тячівському варіанті автор скульптури прагнув надати фігурі поета динаміки, завівши праву руку за спину, а ліву зобразив стиснутою в кулак у вольовому пориві. Різниця незначна, тож можемо припустити, що пам'ятники були створені за типовим ескізом.

Вибір місця встановлення пам'ятників до 150-річчя з дня народження Кобзаря логічно пояснити лише у випадку зі скульптурним зображенням на Іршавщині. Саме в с. Заріччя, що розташоване на відстані 6 км від райцентру, розміщувалася центральна садиба колгоспу ім. Т. Шевченка (об'єднував господарства сіл Заріччя та Сільце) [12, с. 336].

Гіпсове погруддя Шевченка, яке понад двадцять років прикрашало подвір'я Мукачівської ЗОШ № 2, – перша скульптурна пам'ятка Кобзарю, встановлена в місті над Латорицею. З 1950 року школа носить ім'я Тараса Шевченка. Прикметно, що місцем початкового розташування бюста було подвір'я на вулиці Миру – ошатний майданчик поблизу ЗОШ № 3 (з угорською мовою навчання). Уже 1966 року погруддя Шевченка було перенесено на подвір'я школи, яка носила його ім'я. У шкільних архівах знаходимо запис, що перший у Мукачеві бюст поета виготовлено на кошти жителів міста. Це певним чином пояснює вибір матеріалу – гіпс, який протягом десятиліть постійно підфарбовували, аби продовжити життя меморіального пам'ятника.

На жаль, доля першого гіпсового бюста сьогодні невідома. У 2012 році на подвір'ї школи встановлено нове погруддя у виконанні ужгородського скульптора Михайла Беленя. Ця подія стала відновленням історичної справедливості, що засвідчує небайдужість нинішнього керівництва школи до збереження її традицій та вшанування пам'яті поета.

З-поміж авторів шевченківських монументальних пам'яток, встановлених 1964 року, точно відоме ім'я лише одного скульптора. Залізобетонне погруддя Кобзаря, яке й сьогодні прикрашає скверик у центрі Великого Бичкова, виконане уро-

дженцем Рахова – скульптором Іваном Кушніром. Протягом життя учень патріарха львівської скульптури Івана Севери створив цілу серію скульптурних портретів знаних українців. Реалістичне зображення Т. Шевченка стало однією з перших самостійних робіт 32-річного митця.

Як бачимо, за неповне десятиліття на Закарпатті з'явилося вісім пам'яток монументального мистецтва, що втілювали образ Кобзаря. Проте в живописі шевченківська тема не відзначалася такою стрімкістю розвитку. Це підтверджує й участь митців Закарпаття в ювілейних республіканських виставках 1961 (з нагоди 100-річчя від дня смерті Шевченка) та 1964 років (до 150-ліття з дня народження).

Серед архівних джерел Закарпатської організації Національної спілки художників України (далі – НСХУ) було віднайдено лише згадку про участь художника Павла Балли в республіканській виставці 1961 року. Живописець-монументаліст за освітою, він представив серію графічних робіт «Шевченко і Закарпаття». Сьогодні доля цих творів невідома. Збереглися лише фотознімки чотирьох графічних аркушів: «Читають Кобзар», «Минає вже тринадцятий», «Що, бидло! Шевченка читаєш? Свободи захотів?..», «Через кордон», у яких художник емоційно змалював прагнення верховинців вивчати творчість Кобзаря. Графічні роботи насичені деталями, які відображають одну з найскладніших сторінок історії Закарпаття – окупацію гортіївською Угорщиною. Цікаво, що три твори з цієї графічної серії ввійшли до списку робіт, на основі яких 1963 року Павла Баллу рекомендували, а згодом і прийняли, до Спілки художників СРСР.

Значно більше фактів збереглося про ювілейні святкування з нагоди 150-ліття від дня народження Шевченка, що охопили всі без винятку регіони України. У приміщенні обласної організації Спілки художників 6 березня 1964 року відбулася обласна художня виставка [6], а 9 березня в обласній філармонії, де художники взяли активну участь в оформленні сцени, – урочисте засідання громадськості Ужгорода. Варто відзначити, що Дирекція художніх виставок УРСР 1964 року організувала пересувні тематичні експозиції творів Шевченка. Так, наприкінці травня 1964 року в Ужгороді було представлено естампи художника [3].

У березні 1964 року в Києві було проведено масштабну республіканську виставку, приурочену до 150-літнього ювілею Шевченка. Закарпатські митці готувалися до цієї події, проте не були широко представлені. «Ми, художники Закарпаття, дуже слабо, слабо аж до сліз, представлені на республіканській виставці, присвяченій 150-літтю Т. Шевченка. Усі області дали хороші роботи, пейзажі, а наші пейзажі – бездушні», – зазначав тодішній голова Закарпатської організації СХУ Антон Кашшай на загальних зборах 21 квітня 1964 року [11].

На початку січня 1964 року А. Кашшай вказував на «упадок в мистецтві закарпатських художників. Доказом цього є твори закарпатських митців, які були відправлені на республіканську виставку» [9]. З протоколу загальних зборів регіональної спілки художників від 25 січня 1964 року, з промови А. Кашшай дізнаємося, що до ювілейної виставки, окрім скульпторів, практично ніхто з художників не підготував твори [7].

Причини пасивності живописців неодноразово обговорювалися на зборах. Так, Василь Свида наголошував на заробітчанстві, яке поширилося в ті часи серед спілчанських кіл і зниженні художньої якості творчих робіт, а Андрій Коцка зауважував відсутність критики та самокритики серед митців [5]. Попри всі перипетії, достеменно відомо, що були відхилені пейзажі В. Габди та Е. Кондратовича [4]. Проте активними учасниками тієї виставки були молоді художники: народний різьбяр по дереву Василь Асталаш, який представив на виставці рельєф «Т. Шевченко на Україні» та Ганна Горват з теракотою «Перебендя (за твором Т. Шевченка)». Показово, що за активну участь у ювілейній виставці молоду берегівську керамістку-самоука було нагороджено Грамотою облвиконкому (від 24 січня 1964 р.), а також відзначено Подякою Урядового республіканського Шевченківського комітету під головуванням М. Бажана [2].

Учасниками ювілейної виставки 1964 року були також студенти провідних мистецьких вищих навчальних закладів України. Серед них – закарпатець В'ячеслав Приходько, майбутній народний художник України, а тоді ще студент Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва. На республіканській виставці в Києві експонувалося його дерев'яне панно «Народний співець» (дерево, тоноване різьб-

лення, 77 см × 57 см). Портрет-образ Кобзаря представлений на фоні фігуративної композиції, де головними персонажами є селяни-трудівники й військові. Попри її дещо пафосний характер, варто відзначити психологічну розробку образів. Ця студентська робота В. Приходька увійшла до списку творів, на основі яких 1973 року митця рекомендували до вступу у Спілку художників СРСР.

У часи навчання до творчості Т. Шевченка звертався й молодий художник-графік Василь Скакандій. У 1963 році 22-річний студент Київського художнього інституту виконав два офорти: «Тарасові шляхи» та «У дяка», які експонувалися на республіканській виставці молодих живописців у 1966 році. Протягом свого творчого життя митець втілював в офортах та ліногравюрах численні образи опришків, верховинців та селян. Уже працюючи художнім редактором видавництва «Карпати», він ще не раз звертався до шевченківської теми. У 1982 році на замовлення Закарпатської обласної бібліотеки для дітей та юнацтва В. Скакандій виконав ліногравюру «Портрет Шевченка». На масштабному тондо (діаметр 46 см) на тлі портрета Кобзаря художник зобразив героїв його поезій. Наступного, 1983 року, В. Скакандій став автором ілюстрацій і художнього оформлення книжки Петра Скунця «Один», яка тоді так і не побачила світ. Художник розробив сім графічних аркушів, де у складних образних композиціях неодноразово виринає образ Шевченкової Катерини. Співзвучність поезій Скунця з образним світом поезій Кобзаря, спонукала автора ілюстрацій використати «цитату» відомого полотна Шевченка як втілення образу України, що наскрізно проходить у поезії майбутнього лауреата Шевченківської премії – Петра Скунця.

Ювілейний 1964 рік став знаковим завдяки виготовленню чималої кількості портретів Шевченка й митцями, які працювали в Художньому фонді УРСР та художньо-виробничому комбінаті. У Державному архіві Закарпатської області (далі – ДАЗО) зберігся лист до закарпатських художників від студійців Мукачівської ЗОШ № 2 ім. Т. Шевченка з проханням подарувати картини з портретом Кобзаря або твори на тему його поезій [11]. За рішенням зборів регіональної організації СХУ в школу відправили кілька робіт на шевченківську тематику з майстерень закарпатського відділення Художфонду [10].

Середина 1960-х стала найяскравішою сторінкою в історії закарпатської шевченкіани радянського періоду. Увага до творчості й образу Кобзаря – один з кроків у національному самоутвердженні закарпатських українців. На жаль, після ювілейних святкувань 1964 року в області за радянських часів не було встановлено жодного пам'ятника, меморіального погруддя або дошки на честь великого українського поета.

Проте вшанування пам'яті Шевченка мало своєрідне продовження, адже Дирекція художніх виставок України організувала надходження тематичних пам'яток до обласних художніх музеїв. Так, у 1965 році фонди Закарпатського художнього музею поповнилися мармуровим «Портретом Шевченка» (1962) відомого українського скульптора Петра Мовчуна, який і сьогодні прикрашає хол музею.

Роки «тихого тоталітаризму» – сумна сторінка в історії української культури. Аналізуючи закарпатське мистецтво зазначеного періоду, мусимо констатувати, що ці роки були одними з найнепродуктивніших у крайовому мистецтві: досягнення п'ятирічок, зростання ідеологічної пропаганди, індустріалізація та урбанізація краю – теми, що заповнили мистецький простір Закарпаття. Будь-який національний прояв вважався перешкодою у творенні нової спільноти – «радянського народу».

Проте шевченківська тема розвивалася серед митців Закарпаття. Бодай не на повну силу, але в майстернях художників продовжував звучати голос Кобзаря. Так, у 1978 році скульптор Богдан Корж виконав дві плакетки з портретом Шевченка. Наприкінці 1970-х шевченківську тему активно розробляв художник-різьбяр – майбутній лауреат Шевченківської премії – Василь Сідак. За словами скульптора, ця тематика особливому йому близька, адже образ рідного народу – тема, яка супроводжує все його творче життя. У пластиці В. Сідак неодноразово втілював образи, навіяні поезією Кобзаря («Мені тринадцятий минало», 1979 р.; «Ішла в снопи, пошкандибала малого сина годувать», 1980 р.; «Думи мої, думи мої», 1987 р.), і виконав різьблення двох дерев'яних тарілок з портретами Шевченка (1986, 2006). До втілення образу поета в медальєрному мистецтві двічі звертався скульптор Михайло Белень. Так, 1983 роком датовані його теракотова та бронзові медалі.

Ідеологічний тиск послабився лише в другій половині вісімдесятих. У 1987 році на фасаді Ужгородської ЗОШ № 1 ім. Т. Г. Шевченка (нині – Лінгвістична гімназія ім. Т. Г. Шевченка) було встановлено меморіальну дошку з горельєфним зображенням портрета Кобзаря. На той час минуло вже понад 30 років з часу присвоєння школі в 1953 році імені Т. Г. Шевченка. За розповіддю автора – ужгородського скульптора Івана Маснюка – долю пам'ятки вирішив випадок. До майстерні художника завітав тодішній мер Ужгорода Омелян Попович, який серед скульптур побачив готовий до встановлення портретний образ Кобзаря. Незабаром горельєф прикрасив фасад історичної будівлі в центрі міста.

Ця подія стала ваговою не лише в історії навчального закладу, але й цілого міста, адже портрет Шевченка, окантований лавровою гілкою та цитатою на сувої: «І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь», був першим портретним зображенням поета в обласному центрі. При цьому відомий рядок його поезії став девізом школи на багато років. У 1989 році в стінах навчального закладу було відкрито музей Т. Г. Шевченка.

У 1989 році було встановлено ще одну меморіальну дошку на фасаді ЗОШ № 5 у місті Берегово – горельєф з червоної глини у виконанні відомої закарпатської керамістки та скульптора Г. Горват. Меморіальну пам'ятку встановили зліва від центрального входу, зі сторони, що виходить на вулицю Шевченка. Вирішення образу Кобзаря суттєво відрізнялося від інших меморіальних пам'яток Шевченку на Закарпатті: композиція теракотового горельєфа відтворює портрет поета, доповнений фігурою мандрівного лірника. По суті, це єдиний образ в області, який перегукується з образом Шевченка-кобзаря.

Напередодні проголошення незалежності України в 1990 році гранітний пам'ятник Шевченку прикрасив і найпівнічніший райцентр Закарпаття – Великий Березний. Місцем розташування було обрано перетин вулиць Шевченка й Корятовича, поблизу селищного парку. Авторами першого на Закарпатті зображення поета в сидячій позі стали скульптор В. Горобець та архітектор В. Ульянов. Пам'ятник добре прочитається з далекої відстані. У фігурі, вирішеній скульптором у динамічному ракурсі, зовсім немає пафосу: Шевченко, трима-

ючи в лівій руці розгорнуту книгу, на мить присів і замислився, вдивляючись у далечінь.

У найбільшому гуцульському центрі Закарпаття – місті Рахові – пам'ятник Шевченку було відкрито під час святкувань Дня Незалежності України в 1993 році. У міському парку, що носить ім'я поета, сидяча фігура з граніту стала ще одним етапом у розвитку історії закарпатської шевченкіани. Авторами пам'ятника були уродженець Рахова, скульптор Юрій Гав'юк та архітектор Михайло Кравчук. Скульптура стала варіантом аналогічної фігури Тараса Шевченка зі штучного мармуру, яка була презентована під час першого святкування Великодня в незалежній Україні, 26 квітня 1992 року, у Шевченківському гаю у Львові.

Серед творів Ю. Гав'юка образ Кобзаря посідає чільне місце. Так, удосконалений варіант рахівського пам'ятника скульптор виконав створивши монумент поету у Володимир-Волинському. Пам'ятник з карбованої міді встановлено на початку 1990-х років у райцентрі Волинської області. Примітно, що вдячні волиняни присвоїли скульптору звання Почесного громадянина міста. Окрім монументальних, образи Кобзаря Ю. Гав'юк розробляв також у станковій скульптурі. Так, у майстерні художника зберігається дерев'яне погруддя Тараса, виконане у 2000 році.

Проте найгарячіші події скульптурної шевченкіани відбувалися в обласному центрі Закарпаття. Загальна історія ужгородського пам'ятника Кобзареві нараховує 16 років: від ідеї та оголошення першого конкурсу в 1983 році до моменту відкриття пам'ятника на площі Народній 1999 року.

Перший конкурс на створення проекту пам'ятника в Ужгороді оголосило обласне управління культури. На початку 1980-х у конкурсі взяли участь три автори з п'ятьма проектами. На жаль, з невідомих причин обговорення цього питання так і не відбулося, а угоду про виконання пам'ятника уклали зі столичним скульптором, чий задум кілька разів відхиляла громадськість. За 16 років створювалися та розпадалися численні комітети зі спорудження монумента, проте активно тривав збір коштів серед громадськості.

З мертвої точки справа зрушила лише в 1997 році. Наприкінці року було оголошено ще один конкурс – як реакція на дії

Ужгородського міськвиконкому, який спробував втілити замовлений проект на свій смак. У ньому взяли участь чотири автори: Володимир Чепелик (Київ), Василь Роман, Василь Олашин та Михайло Михайлюк (представив три проекти, виконані в різні роки). Цього разу в конкурсі переміг проект скульптора Михайла Михайлюка та архітектора Володимира Лезу.

За задумом скульптора, який протягом 13 років неодноразово брався за втілення образу Кобзаря, фігура поета-філософа мала зображатися стоячи і, у жодному разі, не сидячи (як це було вирішено скульптором для першого конкурсу 1983 р.). «Я прийшов до висновку, що геній нескорений, як його багатостраждальний народ, він не має права навіть обпертися на щось. Він мусить стояти міцно, непохитно й гордо, як народ, котрий його породив», – пояснював ідею автор проекту [14]. Художник свідомо відмовився від оповідальності та детальної конкретизації і зосередився на розкритті внутрішнього глибинного змісту постаті Шевченка.

Очевидно, на цьому етапі кількарічні перипетії в історії ужгородського пам'ятника мали бути з успіхом вирішені. Проте на зміну скульптурним баталіям прийшли архітектурні. Головним питанням затятих суперечок стало місце встановлення пам'ятки: між площею Б. Хмельницького та площею Народною. Архітектор Володимир Лезу та автор скульптурного проекту Михайло Михайлюк відстоювали ідею центру площі Народної. Опір запропонованому місцю розташування виказували комуністи, адже протягом радянської історії Ужгорода площу прикрашав пам'ятник В. Леніну.

За короткий час конфлікт набув значного розголосу. «Архітектурна» війна була виграна принциповою позицією архітектора і скульптора. Після проведення других протягом 1998 року виборів мера Ужгорода, поступово налагодилася співпраця між обласною та міською владою, де справа ужгородського пам'ятника Шевченку нарешті дістала підтримку і поступово доходила до свого логічного завершення. Як наслідок, 9 березня 1999 року відбулося його урочисте відкриття. (У 2003 р. ужгородську пам'ятку було відтворено на конвертах Укрпошти) [16, с. 105].

У 2000 році бронзове погруддя Шевченка прикрасило місто Мукачево. Авторами постаменту на вулиці Ужгородській ста-

ли скульптор Іван Бровді та архітектор Олександр Андялоші. Як згадує автор скульптурної композиції, робота над погруддям тривала паралельно з виконанням пам'ятника Кирилу та Мефодію для Києво-Печерської лаври. Уже сьогодні, перебуваючи в поважному віці, скульптор говорить, що лише зараз зрозумів вірші поета-філософа, адже пророчі слова поезії Кобзаря актуальні не тільки нині, але й на найближчі 100 років.

У 2007 році бронзова півфігура Шевченка на гранітному постаменті прикрасила площу перед будівлею Воловецької райдержадміністрації. Ініціатива встановлення пам'ятника українському поету належала голові районної ради Олександрю Берковичу, якого підтримала місцева «Просвіта». У 2006 році було оголошено конкурс, у якому взяв участь лише один скульптор із Ужгорода – Василь Олашин. Розроблений проєкт дістав схвальні відгуки і вже через рік пам'ятник був готовий до встановлення. Архітектор Петро Гайович розробив план реконструкції площі. На превеликий жаль, справа так і не дійшла до свого цілковитого завершення. Як не прикро констатувати, історія зі встановленням цього пам'ятника не завершилася й до сьогодні. Влада «забула» розраховатися з авторами, тож останні кілька років В. Олашин пробує домогтися правди через суд.

Під час святкування Дня села 6 вересня 2009 року відбулося відкриття бюста Шевченка в селі Лопухів Тячівського району. Погруддя поета розмістили в центрі, на площі ім. Героя Соціалістичної Праці Івана Чуси – відомого закарпатського лісоруба. Поблизу встановили й десятиметровий флагшток з національним синьо-жовтим прапором. До сьогодні скульптурний образ поета залишається єдиним пам'ятником у селі.

Ідея вшанування Кобзаря належала голові села Михайлу Фіцаю. До роботи над бетонним погруддям було залучено відомого українського скульптора Петра Штаєра, уродженця села Колочава, що на Міжгірщині, який нині мешкає у Львові. Спорудження погруддя Шевченка в найвищому селі Тячівського району підтримали спонсори, зокрема, тодішній голова районної адміністрації Володимир Йовді та начальник управління лісового господарства Закарпатської ОДА Валерій Мурга.

Уже наступного, 2010 року, Петро Штаєр став автором іншого погруддя Шевченка, який відкрили в день 19-ої річниці

незалежності України в його рідному селі Колоचाва. Бронзове погруддя було виконано за ескізом Івана Буркала, який виліпив образ поета з глини та подарував селу ще в 1960-х роках. Ініціатива та фінансова підтримка створення пам'ятника належить народному депутату України Станіславу Аржевітіну. На жаль, доля прообразу-скульптури, яку так і не перевели в інший матеріал, сьогодні залишається невідомою. Проте в архівах колочавців залишилися світлини з роботою І. Буркала, за якими й було виконано сучасне бронзове погруддя. Образ Шевченка встановили поблизу ЗОШ № 1, майже в центрі села. Подія зібрала багато мешканців та гостей району. Так у селищі була вшанована пам'ять великого українського поета та відновлена творчість ще одного забутого колочавця.

Напередодні Дня Конституції України – 27 червня 2012 року – чотириметровий бронзовий пам'ятник Шевченку прикрасив площу Хуст, столицю Карпатської України. Автором скульптури та архітектурного вирішення став Ігор Гречаник. За словами скульптора, він відтворив «власного» Шевченка, який живе в його уяві як геніальний митець, окрилений Божою волею. До слова, монументальний образ поета вже був втілений автором у двох варіантах, що прикрашають площі міст Баку (2008) та Софії (2009). У Хусті пам'ятник відкрито завдяки зусиллям меценатів – тодішнього міністра МНС Віктора Балого та депутата облради Павла Балого.

Навесні 2013 року ініціатива спорудження пам'ятника Шевченку сколихнула громадськість міста Берегово. У травні цього року було підготовлено проект рішення сесії міської ради та проведені громадські слухання. Пам'ятку планують звести за рахунок добровільних пожертв. Для цього в місті створили громадське об'єднання «Кобзар», на рахунок якого надходитимуть благодійні грошові внески.

Автором проекту пам'ятника є Василь Олашин. Митець вже розробив декілька варіантів бронзової скульптури на гранітному постаменті. Разом з монументом облаштують скверик поблизу ЗОШ № 5, де й буде розміщено витвір мистецтва. Саме так жителі Берегова збираються вшанувати 200-річчя Великого Тараса.

На закінчення огляду мистецької шевченкіани на Закарпатті наведемо слова відомого графіка Павла Бездіра: «Якщо

Шевченка поєднати зі Сквородою, то будемо мати не плач, а дух. Треба думати про космічну Україну. Шевченко мені цікавий не як ідол, а як жива енергія. Його ще ніхто не зрозумів. Це світло, яке сходить. Він є вічно живим» [1, с. 32].

1. *Гаврош О. Д.* Закарпатське століття: ХХ інтерв'ю / Олександр Дюлович Гаврош. – Ужгород : Мистецька лінія, 2006. – 318 с. : іл.

2. Грамоти, нагородження Горват Г. А. // Архів Закарпатської організації НСХУ, особова справа Горват Г. А., арк. 48.

3. Державний архів Закарпатської області (далі – ДАЗО), ф. Р-1544, оп.1, спр.135, арк. 5.

4. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.140, арк. 3.

5. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.140, арк. 6.

6. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.140, арк. 32.

7. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.142, арк. 1.

8. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.142, арк. 2.

9. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.142, арк. 5.

10. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.142, арк. 9.

11. ДАЗО, ф. Р-1544, оп.1, спр.144, арк. 35.

12. Історія міст і сіл Української РСР. Закарпатська область / голова ред. колегії В. І. Белоусов. – Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії АН УРСР, 1969. – 788 с.

13. *Кузьма В.* Художньо-мистецькі осередки та музеї на Закарпатті за роки радянської влади (1945–1991) / В. Кузьма // Тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф. «Ерделівські читання» (Ужгород, 12–14 травня 2013 р.). – Ужгород : Гражда, 2013. – С. 117–119.

14. *Михайлюк М.* Він мусить стояти міцно, непохитно і гордо... / Михайло Михайлюк // Екзиль : науково-мистецький часопис. – Ужгород : Гражда. – С. 10.

15. *Піріг Л.* Пам'ятники Шевченка у філателії / Любомир Піріг // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 104–105.

16. Ужгородська шевченкіана. З історії спорудження пам'ятника Тарасові Шевченку в Ужгороді. – Ужгород ; Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 1999. – 112 с.

*Оксана Денисюк
(Умань)*

РЕПЕРТУАР КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ У ТВОРАХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Складні політичні, соціальні та економічні процеси, які відбуваються сьогодні у світі й Україні зокрема, актуалізують питання становлення особистості, її світогляду, моралі, духовності. Загострення глобальних проблем сучасності, інтернаціоналізація життя суспільства й виробництва, духовна криза техноцивілізації диктують певні умови розвитку освіти. Унаслідок цього особливої ваги набуває необхідність збереження пам'яток матеріальної та духовної культури нації.

Генеральна конференція з питань освіти, науки та культури на 30-й сесії в Парижі рекомендувала державам-членам ЮНЕСКО надавати перевагу таким способам репрезентації народних культур, які популяризують живі або колишні свідчення цих культур.

У пісні – душа народу. Тому визначні митці саме через пісню вивчали народну душу. Тарас Шевченко і Марко Вовчок, Михайло Максимович і Борис Грінченко, Леся Українка й Іван Франко, Степан Руданський і Анатолій Свидницький не лише кохалися в народній пісні, а й записували її.

Наша увага до народної пісні має бути не простим замилюванням, а тією шанобою і потребою душі, якими живуть тисячі. Потрібно бути збирачами, громадити пісню до пісні у велику народну скарбницю.

Оскільки пісенність народу представляє найправдивіший образ його життя, долі в кожну епоху буття, то історизм пісні – одна з винятково цінних органічних рис, адже це «суд сучасника події», відображеної в тому чи іншому творі.

Унікальним явищем української культури була творчість сліпих музикантів – кобзарів та лірників. Вони були творцями, носіями й оберігачами дум та історичних пісень з давніх часів. Досить часто кобзарями ставали скалічені в боях козаки, а отже, у своїх думках описували подвиги українського народу, у яких вони брали безпосередню участь. До їхньої творчості зверталися українські письменники, а геніальний поет Тарас Шевченко «Кобзарем» назвав збірку своїх творів.

У статті ми ставили собі за мету проаналізувати творчість Т. Шевченка та виявити, як у своїх творах він зображував сліпих співців.

Поставлена мета вимагає розв'язання таких завдань:

1. Дослідити феномен кобзарства і лірництва у світовій та українській культурі.
2. Виявити у творчості Т. Шевченка всі згадки про кобзарів і лірників.
3. З'ясувати, наскільки історично (етнографічно) точно зображував поет їхнє життя та творчість.

Інтерес до кобзарів виник загалом у зв'язку зі збиранням українських народних дум і з часом збільшувався. Нарешті настав час, коли кобзарі, а дещо пізніше й лірники, стали предметом спеціального вивчення.

Деякі відомості про кобзарів – виконавців українських народних дум – з'явилися вже на початку ХІХ ст. Так, у 1805 році В. Ломиковський від сліпця Івана записав тринадцять дум і три пісні («Дворянська жона», «Чечітка», «Попадя»). Цього кобзаря збирач назвав «кращим рапсодієм», якого він зустрів на Україні на початку ХІХ ст., і мав рацію, бо таких знавців дум справді було дуже мало.

У 1814 році молодий вихованець Московського університету М. Цертелєв випадково, як він сам писав у 1818 році, зустрів сліпого шістдесятирічного бандуриста, який «подібно до стародавніх рапсодів, переходячи з місця на місце, прославляв подвиги вітчизняних героїв». Збирач записав від цього кобзаря близько десяти історичних пісень. Більше співак ніби не знав. У 1819 році в Петербурзі вийшла його невелика збірка «Опыт собрания старинных малороссийских песней». У ній було надруковано дев'ять дум і одну пісню. Це була перша публікація українських народних дум. У передмові, яка має ту саму назву, що й журнальна стаття («О старинных малороссийских песнях»), але не в усьому збігається з нею, автор зазначив, що від шістдесятирічного бандуриста він записав шість давніх пісень. Від кого і коли було записано інші чотири твори, у передмові не сказано.

Продовжуючи працю М. Цертелєва, у 1832 році М. Маркович надрукував вірш «Бандурист». П. Лукашевич (збірка «Малороссийские и червонорусские народные думы и пес-

ни», 1836 р.), І. Срезневський («Запорожская старина», 1833–1838 рр.), А. Метлинський, М. Максимович, як і попередні дослідники та записувачі українських дум у 1830–1840-х роках, на особу співця мало звертали увагу.

У 1856 році в Петербурзі П. Куліш публікує «Записки о Южной Руси» (т. 1), у яких розповідає про життя кобзарів та лірників, їхній побут, навчання, репертуар.

У 80-х роках ХІХ ст. О. Русов, П. Чубинський, М. Лисенко досліджували творчість О. Вересая. На позачерговому засіданні Південно-Західного відділу Російського географічного товариства О. Русов прочитав реферат «Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских», у якому виклав біографію О. Вересая, охарактеризував його репертуар тощо. М. Лисенко прочитав реферат «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых Остапом Вересаем». Це була перша серйозна наукова праця в історії української культури.

У 1874 році вийшов перший том «Записок Юго-Западного отдела Русского географического общества» за 1873 рік, у якому було надруковано згадані реферати О. Русова та М. Лисенка, а також «Думы и песни, исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Руссовым» (шість дум і шістнадцять псалмів та пісень), «Ноты к думам и песням, исполняемым О. Вересаем». Мелодії двох дум («Федір безродний, бездольний», «Бідна вдова і три сини»), двадцяти псалмів, пісень і танців записав М. Лисенко. Публікація двох досліджень про народного співця та його найбільш повного з опублікованих до того репертуару (текстів і мелодій) – визначне явище в історії вивчення кобзарства та лірництва.

У 1874–1875 роках побачили світ два томи ґрунтовного дослідження В. Антоновича та М. Драгоманова «Исторические пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова» [7; 8]. Це видання було «спробою повного і критичного зібрання історичних пісень малоросійського народу» [8]. Для збірки надали матеріали М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш, М. Білозерський, М. Лисенко.

Значну увагу кобзарям і лірникам та їхній творчості приділяють дослідники кінця ХІХ ст. на сторінках часописів «Киевская старина», «Етнографическое обозрение» та інших, де

друкувалося чимало праць про лірників, кобзарів та їхній репертуар.

У 1896 році в «Етнографічному збірнику» В. Гнатюк опублікував працю «Лірники», написану на основі матеріалів, зібраних у с. Жижномири Бучацького повіту у вересні 1895 року від лірника Якова Златарського (прізвище Москвин), яка містить інформацію про лірницькі пісні, молитви, слова, звістки про лірників Бучацького повіту, «Словар лірницького говору», жебранки, молитви, пісні, псалми.

Отже, кінець XVIII–XIX ст. були позначені підвищеною цікавленістю до творчості кобзарів та лірників.

Неодноразово згадував їх у своїх творах і Т. Шевченко.

З етнографічних джерел нам відомо, що кобзарями, а згодом лірниками, ставали сліпці. Це були діти, сліпі від народження або такі, які втратили зір унаслідок хвороби. У такому випадку батьки віддавали хлопчиків у науку до кобзаря. Проте, на думку вчених, першими кобзарями були козаки, які втратили зір або були скалічені під час бою.

Про це читаємо у поемах «Сліпий» та «Невольник»:

Турки-яничари ловили,
До стовпа в'язали,
Очі виймали,
Гарячим залізом випікали,
В кайдани забили
І замурували...

[15, с. 104].

З історичною точністю поет описує такі мандрі сліпця:

Отож мене, вже сліпого,
На світ випускали
З товариством. Товариство
На Січ прямувало
І мене взяло з собою;
І через Балкани
Простали ми в Україну
Вольними ногами...

[15, с. 237].

Відомий педагог Григор'єв-Наш називав думи та історичні пісні, які співали кобзарі, «історією українського народу у піснях» [5].

Про це читаємо в поемі Т. Шевченка «Гайдамаки»:

Старшина другий

Ото, мабуть, Волох!

Не втерпів-таки старий дурень: треба, та й годі.

Старшина третій

А мудро співає! Коли не послухаєш, усе іншу.

Підкрадьмось, братці, та послухаємо,

а тим часом задзвонять...

...

Запорожець

Брехня! Співай, старче Божий, яку знаєш,

а то й дзвона не діждемо – поснемо.

Гуртом

Справді поснемо; співай яку-небудь.

Кобзар (співає)

Літа орел, літа сизий

Попід небесами;

Гуля Максим, гуля батько

Степами-лісами...

[15, с. 39–41].

Кобзарі супроводжували війська в походах, співали перед боєм. У розділі «Червоний бенкет» поеми «Гайдамаки», у якому йдеться про бої на Смілянщині, Канівщині, Черкащині, згадується спів кобзаря:

По діброві понад Дніпром

Козацька ватага.

А за ними кобзар Волох

Переваги-ваги

Шкандибає на конику,

Козакам співає:

«Гайдамаки, гайдамаки,

Залізник гуляє»

[15, с. 45].

Грали кобзарі й під час козацького відпочинку:

А де ж Волох? Заспівай лиш
Нам, старий кобзарю!
Не про дідів, бо незгірше
Й ми ляхів караєм;
Не про лихо, бо ми його
Не знали й не знаєм,
Веселої утни, старче,
Щоб земля ломилась, –
Про вдовицю-молодицю,
Як вона журилась.
(Кобзар грає й приспівує)
[15, с. 48].

Відомо, що й самі козаки співали під акомпанемент кобзи або бандури:

І Галайда
З Гонтою танцює.
А Залізняк бере кобзу:
«Потанцюй, кобзарю,
Я заграю».
Навприсядки
Сліпий по базару
Оддирає постолами,
Додає словами...
[15, с. 49].

Отже, зрозумілим стає той факт, що кобзарів турки та ляхи страчували одними з перших, якщо ті потрапляли в полон. Так у славнозвісній «Коденській книзі» знаходимо запис про приречення до страти трьох кобзарів за те, що вони грали на бандурах для козаків [9, с. 163–164].

Провідна роль кобзарів як носіїв історичної пам'яті нашого народу, його духовної та військової величі безсумнівна, про це говорить і Т. Шевченко в поемі «Гайдамаки», проте він їх бачить не простими людьми. Інколи прирівнює до чаклунів, легендарних козаків-характерників, волхвів, називає Божими

людьми: «З-за білої скелі на прибережний вологий пісок виходить Трохим і веде за собою високого, згорбленого, з білою, мов сніг, бородою, сліпого старця у синьому каптані і у чорній високій баранячій шапці. У правій руці старця довгий посох, а лівою рукою притримує він щось схоже на ящик, прикрите полою довгого каптана. Це неодмінно лірник або кобзар» [15, с. 594]. Зовнішність кобзаря, а в повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» – лірника, нагадує давнє язичницьке боже-ство – Велеса (Волоса, Волоха) – покровителя співців і музикантів. Ніби підкреслюючи цю схожість, у поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка кобзар зветься Волохом, хоча сам він спростовує свою надзвичайність, скромно зауважуючи: «Та я й не волох; так тільки – був колись у Волощині, а люде й зовуть Волохом, сам не знаю за що» [15, с. 40], проте в поета кобзар, як справжній козак-характерник, уміє «орлом сизокрилим» [15, с. 29] літати між світами, говорити з Богом:

Старий заховавсь
В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,
Щоб вітер по полю слова розмахав,
Щоб люде не чули, бо то Боже слово,
То серце по волі з Богом розмовля,
То серце щебече Господною славу,
А думка край світа на хмарі гуля.
А думка край світа на хмарі гуля.
Орлом сизокрилим літає, ширяє,
Аж небо блакитне широкими б'є...
[15, с. 23–24].

Володіє кобзар таємницями Всесвіту, оскільки:

Спочине на сонці, його запитає,
Де воно ночує, як воно встає;
Послухає моря, що воно говорить,
Спита чорну гору: чого ти німа?
І знову на небо, бо на землі горе,
Бо на їй, широкій, куточка нема
Тому, хто все знає, тому, хто все чує:
Що море говорить, де сонце ночує...
[15, с. 23–24].

Тому і місце, де співає кобзар, не просте:

Вітер віє-повіває,
По полю гуляє,
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає.
Кругом його степ, як море
Широке, синіє;
За могилою могила,
А там – тільки мріє
[15, с. 23–24].

Сучасні дослідження довели, що кургани, які височіють по всій території України, – це не просто могильники, а місце, де живуть душі загиблих великих воїнів, запорозьких козаків тощо. Тому й Тарас Шевченко просив поховати його «на могилі, серед степу широкого на Вкраїні милій» [13].

Це пояснює ставлення Т. Шевченка до розкопок курганів. У «Щоденнику» поет писав: «Я люблю археологію. Я поважаю людей, які присвятили себе цій таємничій матері історії. Я розумію користь цих розкопок. Проте краще б не розкопували нашої славної Савур-Могили. Дивне і навіть найвніше захоплення мовчазними курганами. Весь день і вечір я співав:

У степу могила
З вітром говорила:
«Повій, вітре буйнесенький,
Що я не чорніла»
[15, с. 696].

Про розкопки могил читаємо й у поемі «Гайдамаки»:

Од козацтва, од гетьманства
Високі могили –
Більш нічого не осталося,
Та й ті розривають...
[15, с. 31].

У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» поет з точністю етнографа-дослідника описує зовнішність кобзарів і лірників та їхнє ставлення до музичного інструмента – вони завжди закривали його каптаном, поводитися, як з живою істотою.

«Це був справжній лірник. Він сів біля самого дормезу, поклав ліру на коліна і почав її налаштувувати, а Трохим, нахилившись, шепотів йому у вухо: “Про Івася Коновченка заспівайте, дядюшка”. Старий тихо кивнув головою, повернув колесо ліри, програв вступ і почав речитативом тужливу рапсодію про славного лицаря Івана Коновченка» [15, с. 595].

Т. Шевченко надзвичайно захоплювався співом кобзарів і вважав його неперевершеним: «Нещодавно хтось порівнював наші, тобто малоросійські, історичні думи з рапсодіями хінського сліпого, прабатька епічної поезії. А я тільки сміявся над таким пафосним порівнянням, а тепер, як розібрав і осягнув, так і відчуваю, що автор порівняння правий, і, з свого боку, я навіть можу збільшити його порівняння. Я читав, звичайно, у перекладі Гнедича, і вичитав, що у Гомера нічого схожого немає на наші історичні думи-епопеї, як-от дума “Іван Коновченко”, “Савва Чалий”, “Олексеї попович пирятинський”, або “Втеча трьох братів із Азова”, або “Самійло Кішка”, або, або – та їх не перелічити» [15, с. 595].

Знавець українських народних пісень і дум, поет, захоплюючись їхньою красою, мелодикою далі говорить: «І всі вони так прості і прекрасні, що якби воскрес сліпець хінський, то прослухав хоча б одну з них від такого ж, як і сам сліпця, кобзаря або лірника, то розбив би вщент свою корзину, що зветься лірою, і пішов би у міхоноші до найбіднішого нашого лірника, назвавши себе прилюдно старим дурнем» [15, с. 595].

Навряд чи хтось міг би краще сказати про творчість сліпих співців!

Ставилися до сліпців по-різному, їх гнали із двору (переважно люди інших віросповідань) і зустрічали з повагою прості українці, а подекуди навіть поміщики, їхнім співом захоплювався простий люд і знані музиканти, співці, учені.

Звичайно, найбільшою повагою користувалися кобзарі в простих людей. Їх запрошували грати на молодіжних зібраннях, весіллях або просто у двір чи до хати:

Отакий-то Перебендя,
Старий та химерний!
Заспіває про Чалого –
На Горлицю зверне;
З дівчатами на вигоні –
Гриця та веснянку,
А у шинку з парубками –
Сербина, Шинкарку;
З жонатими на бенкеті
(Де свекруха злая) –
Про тополю, лиху долю,
А потім – У гаю;
На базарі – про Лазаря,
Або, щоб те знали,
Тяжко-важко заспіває,
Як Січ руйнували.
Отакий-то Перебендя,
Старий та химерний!
Заспіває, засміється,
А на сльози зверне
[15, с. 23].

Ось як у Шевченка описується зустріч кобзаря в селі:

Аж ось з хлопцем старий кобзар
В село шкандибає.
В руках чоботи, на плечах
Латана торбина
У старого; а дитина!
Сердешна дитина!..
Дивляться дівчата...
«Кобзар іде! Кобзар іде!»
Та всі якомога,
Хлопців кинули, побігли
Зострічать сліпого!
«Діду, серце, голубчику,
Заграй яку-небудь.
Я шага дам». – «Я – черешень».
«Всього чого треба, –

Всього дамо... Одпочинеш,
А ми потанцюєм...
Заграй же нам яку-небудь»
[15, с. 57–58].

Кобзарі співали не тільки думи та псалми, у їхньому репертуарі були й веселі, жартівливі пісеньки, пісні про тяжку долю жінки, про дівчат-покриток. Цими піснями сліпі старці застерігали дівчат від важкої долі:

Кохайтеся, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люде,
Роблять лихо з вами.
Москаль любить жартуючи,
Жартуючи кине;
Піде в свою Московщину,
А дівчина гине...
[15, с. 15].

Співаючи пісні, кобзар пропускав їх через своє серце, разом зі слухачами плакав і сміявся, тому кожна пісня і дума двічі не співалися однаково. Виконання, мелодія, ритм залежали від настроїв музиканта та слухачів.

Заридав кобзар, заплакав
Сліпими очима.
Дивувалися дівчата:
Вже смерть за плечима,
А він, сліпий, сивоусий,
Про колишнє плаче...
[15, с. 60–61].

Досить часто кобзаря або лірника запрошували грати на весіллі або сватанні. Про це йдеться у творі «Назар Стодоля» Т. Шевченка:

«Гнат (к хозяйке): А про кобзаря, мабуть, і забули. Збігай лишень. Без його і гульня не гульня» [15, с. 277]. На сватання

були запрошені музики та кобзар, проте господар вважає, що кобзар грає краще усіх:

«А де ж Кирик? Сюди його! Він один лучче усіх цих голодранців.

Входить кобзарь.

Ось він, мій голубчик. Ну лишень, яку-небудь пісеньку з приговорками або казочку-страховиночку, щоб цілу ніч не заснулось.

Кобзарь. Добре, добре. Хочеш казочку, хочеш пісеньку, що любиш» [15, с. 279–280].

Або лірника запрошували співати на зібраннях молоді:

У неділю на селі,
У оранді на столі
Сиділи лірники та грали
По шелягу за танець,
Кругом аж курява вставала,
Дівчата танцювали
І парубки... – Уже й кінець!
Ануते іншу! – Та й це добра! –
І знову ліри заревли,
І знов дівчата, мов сороки,
А парубки, узявшись в боки,
Навприсядки пішли...
[15, с. 165].

На початку ХІХ ст. змінюються смаки слухачів. Поступово відходить у небуття Запорозька Січ та гайдамаччина, натомість виступають на перший план інші проблеми, які турбують слухачів, а отже, співці змушені змінювати свій репертуар. Незабаром думи починають забуватися. Уже на початку ХХ ст. кобзарі знали лише 10–20 дум, переважну більшість творів, з яких склалися їхній репертуар, становили псалми та пісні на моральну тематику. Що й відображено у творчості Т. Шевченка:

Од козацтва, од гетьманства
Високі могили –
Більш нічого не осталося,
Та й ті розривають;

А він хоче, щоб слухали,
Як старці співають.
Дарма праця, панібрате:
Коли хочеш грошей
Та ще й слави, того дива,
Співай про Матрьошу,
Про Парашу, радість нашу,
Султан, паркет, шпори, –
От жде слава! А то співа:
«Грає синє море»,
А сам плаче, за тобою
І твоя громада
У сіромах!..

[15, с. 31].

Отже, аналіз праць дослідників кобзарства та творів Т. Шевченка дозволяє зробити такі висновки:

1. Творчість кобзарів та лірників починають досліджувати з 1805 року, коли з'являються перші записи дум. Далі записування, а згодом і вивчення дум та історичних пісень, а також безпосередньо творців та виконавців цих творів значно активізується. Наприкінці ХІХ ст. відомі українські вчені, поети, письменники, музиканти займаються записом, дослідженням та пропагандою кобзарського мистецтва: Т. Шевченко, Леся Українка, П. Куліш, М. Сумцов, В. Антонович, М. Гоголь, П. Чубинський, О. Русов, М. Лисенко та ін.

2. Кобзарство і лірництво є культурним феноменом України, що знайшло своє відображення у творчості українських письменників і поетів.

3. Творчість сліпих співців закликала народ до боротьби за віру, національну незалежність, пробуджувала дух патріотизму, виховувала в молоді любов до батьківщини.

4. У своїх творах Т. Шевченко, зображуючи кобзарів та лірників, з етнографічною точністю відтворив традиції кобзарства, починаючи від того, хто ставав кобзарем або лірником, описав участь сліпих співців у козацьких походах та ставлення до них панів і народу. Окреслив поет і особливості виконання музичних творів, назвав основні складові їхнього репертуару («Іван Коновченко», «Сава Чалий», «Втеча трьох братів з Азо-

ву», «Про Олексія Поповича» та ін.). У творах Т. Шевченка зафіксовано вплив кобзарського співу на слухачів.

Отже, ми можемо стверджувати, що у творчості Т. Шевченка збережено й донесено до нашого часу інформацію та дух одного з феноменів української культури – кобзарства та лірництва.

1. А. М. Какъ началось знакомство великоруссовъ съ песнями малоросійскими // Киевская старина. – 1886. – Т. 15. – С. 761–763.

2. Бандуристь Иванъ Крюковскій. Текст девяти думъ, съ биографической замѣткой // Киевская старина. – 1882. – Т. 12. – С. 481–486.

3. Боржковскій В. Лирники // Киевская старина. – 1889. – Т. 24. – № 7. – С. 9.

4. Горленко В. Кобзари и лирники // Киевская старина. – 1884. – Т. 8. – С. 21–50.

5. Григор'єв-Наш. Історія України в народних думках та піснях / Никифор Григор'єв [упоряд. іл. А. П. Демиденко] ; худож. В. І. Лопата. – Київ : Веселка, 1993. – 271 с.

6. Даниловъ В. Новый сборникъ украинскихъ пѣсень («Малоросійскія народныя пѣсни, собранныя проф. Д. И. Еварницкимъ») // Киевская старина. – 1906. – Т. 93. – С. 51.

7. Исторические пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. – Т. 1. – Киев, 1874. – 336 с.

8. Исторические пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Пѣсни о борьбѣ съ Поляками при Богданѣ Хмельницкомъ. – Київ, 1875. – Т. 2. – Вып. 1. – 166 с.

9. К. Ф. У. О. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. – 1882. – Т. 4. – С. 163–164.

10. К. Ф. У. О. Остап Вересай, его песни и думы // Киевская старина. – 1882. – Т. 8. – С. 259–282.

11. Канаев Н. М. Глобализация как угроза культурному разнообразию и социально устойчивому развитию / Н. Канаев // Философия образования. – 2005. – № 2. – С. 3–6.

12. Науменко В. Происхождение малорусской думы о Самуилѣ Кошкѣ // Киевская старина. – 1883. – Т. 6. – С. 214–232.

13. Сивачук Н. М. Міфологема «Могила» у творчості Тараса Шевченка періоду 1837–1847 рр. / Н. Сивачук // Наукові записки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004. – Вип. 56. – (Серія : Філологічні науки (літературознавство)). – С. 372–379.

14. Суцзов М. Местные названия въ украинской народной словесности // Киевская старина. – Киев, 1886. – 34 с.

15. Шевченко Т. Усі твори в одному томі. – Київ ; Ірпінь : Перун, 2006. – 824 с. – (Поетична полицка «Перуна»).

*Олена Дерев'янченко
(Харцизьк)*

ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ ДОНЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Утілення в мистецтві поезії та образу геніального Кобзаря українського народу, поета, живописця, мислителя, пророка, творця національної ідеї Тараса Шевченка – тема, яка є одним з найпотужніших живильних джерел мистецтвознавства останнього століття. Щодесятиліття мистецька, зокрема музична, шевченкіана збагачується новими версіями-прочитаннями безсмертних творінь Поета, а шевченкознавство – черговими фактами їхньої наукової рефлексії. На сучасному етапі до загального процесу осмислення Шевченкового слова залучилися й представники донецької композиторської школи, що робить актуальною потребу контекстуального дослідження та введення в науковий обіг подібних інспірацій.

Мета пропонованої статті – висвітлити жанровий, образно-семантичний та стильовий аспекти перетворення образу та поезії Т. Шевченка у творчості діячів Донецької обласної організації Національної спілки композиторів України. В окресленому ракурсі музика донецьких митців розглядається вперше.

Донецька композиторська школа є однією з наймолодших регіональних шкіл України. Утворення відділення спілки композиторів у краї шахтарів та металургів у 1969 році пов'язане з відкриттям у Донецьку музично-педагогічного інституту роком раніше¹. Композитори-фундатори цієї спілки та її сучасні представники є вихованцями різних шкіл: Ленінграда (Самуїл Ратнер), Москви (Олександр Рудянський), Києва (Альберт Водозов, Євген Мілка), Львова (Олександр Некрасов), Харкова (Сергій Мамонов, Михайло Шух, Олена Чиста), Одеси (Михайло Лаврушко). Серед композиторів-випускників Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (далі – ДДМА) – представники середнього (Олексій Скрипник, Володимир Стеценко) та молодшого покоління (Євген Петриченко, Данило Мілка, Кирило Фандєєв, Роман Качалов та ін.).

Перші звернення до постаті Т. Шевченка в музиці донецьких композиторів відносяться до 1960-х років. Історичний відлік

донецької музичної шевченкіани розпочинають твори Самуїла Ратнера (1910–1992), випускника Ленінградської консерваторії, який працював у Донецьку з 1948 року. Ораторія «Думи Тараса» (1964 р., сл. Г. Кривди) та драматична увертюра «Тарас Шевченко» для симфонічного оркестру (1965) С. Ратнера з'явилися до 150-річчя від дня народження геніального поета. Ці твори не стали репертуарними і залишилися лише фактами історії.

На сучасному етапі шевченківська тема в музиці донецьких композиторів представлена нечисленними, але різножанровими композиціями. Це опера, кантата, поема для народного оркестру, хорові акапельні та вокальні твори, обробки народних пісень на слова Т. Шевченка для різних складів виконавців. Переважну більшість композицій створено за часів незалежної України, особливо у 2000-х роках.

Головним досягненням донецької музичної шевченкіани є опера «Шлях Тараса», історичне значення якої підноситься тим фактом, що це єдина нині завершена опера у творчому портфелі донецьких композиторів. Автором опери є **Олександр Рудянський** (нар. 1935 р.), випускник Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних (кл. композиції А. Хачатуряна та Ю. Шишакова, 1963 р.), заслужений діяч мистецтв України (1993), професор та завідувач кафедри композиції та сучасних музичних технологій ДДМА, має почесних нагород². За понад тридцятирічну працю в Донецьку О. Рудянський-педагог виховав цілу плеяду талановитих композиторів, серед яких Михайло Чембержі, Микола Попов, Ганна Хазова, Ольга Березняк, Віктор Рева та багато інших.

Авторами лібрето опери є донецький поет Віталій Юречко (перша редакція під назвою «Чумацький шлях Тараса», 1992–1994 рр.) та композитор і поет Віктор Рева (друга редакція під назвою «Шлях Тараса», 2008 р.). Сюжетну основу двох актів опери складають два епізоди з життя Т. Шевченка. Перший пов'язаний з недовгим і щасливим перебуванням в Україні перед засланням (перша дія, яка має три картини), другий – із проходженням тяжкої військової служби в Казахстані (друга дія, яка має дві картини). Як засвідчує композитор в автобіографічній повісті «Сім божественних нот», обраний період

з життя поета є «менш відомим широкому колу людей» * [5, с. 139]. У процесі роботи над оперою композитор відчув спорідненість з душевним світом Т. Шевченка ³, його ідеалами «боротьби проти царизму, за соціальну справедливість, за єдність слов'янських народів, велику любов до Неньки-України» [5, с. 139]. До того ж композитор прожив у Казахстані багато років, і його привабила можливість «достовірно ввести до опери казахське національне начало» ⁴ [5, с. 139].

Драматургія опери «Шлях Тараса» витримана в епіко-драматичному ключі. Вона базується на зіставленні п'яти контрастних епізодів-картин життя поета, у кожній з яких відбувається поступова драматизація оповіді. Як додаткові драматургічні принципи застосовуються протиставлення реальних та ірреальних образів (партії Оксани та Березині степу ⁵, сцена видіння Тараса), минулого (I та II дії) і сучасності (Епілог), чергування вокальних та музично-хореографічних номерів (жартівливий український танець у номері «Троїсті музики» з першої картини, казахські танці Косалка і Байга ⁶ у четвертій картині, хореографічна поема «Шевченківське свято» в Епілозі).

У музичній партитурі опери простежуються ознаки симфонізації. За визначенням самого композитора ⁷, в опері використано вісім лейттем (долі, України (пісня «Рече та стогне Дніпр широкий»), туги за Батьківщиною, духовності (дзвони), боротьби за народну волю, роздумів («Думи мої»), заслання, самодержавства) та два лейттемові утворення, які пронизують тканину опери, розкриваючи психологічні глибини постаті поета. Лейттебри гобою і віолончелі характеризують різні сторони образу Тараса: його глибокий зв'язок з народним корінням і водночас витонченість та поетичність художньої природи.

Образ Тараса в опері еволюціонує, розкривається як смислоосіяжний. Його музично-стильове рішення значно відрізняється від усіх інших образів-характеристик. Вокальна партія поета (драматичний баритон) є найбільш масштабною (лише у п'ятій картині чотири сольні характеристики!), різноманітною (поетична та вокальна декламація, кантілена) та інтонаційно складною (широкий діапазон, хроматизація, гіперінтерваліка) тощо.

* Тут і далі переклад з російської мови О. Дерев'янченко. – *Ред.*

У першій картині представлений окрилений надіями, знаний і шанований в народі поет і живописець. Експозицією образу Тараса є сцена на березі Дніпра, у якій він малює й милується українським пейзажем, декламує уривки своїх віршів «Дивлюсь, аж світає» і «Рече та стогне Дніпр широкий», спостерігає, як селяни йдуть на працю (хор «Та вози риплять»), та зустрічається з кобзарем Остапом Вересаєм і Уляною⁸. З розповіді Уляни Тарас дізнається про трагічну долю своєї коханої дівчини Оксани.

У другій картині Тарас постає перед нами як захисник поневоленого народу (монолог «Кругом неправда і неволя», витриманий у жанрі мелодекламації) та борець за його волю (сцена засідання та квінтет учасників Кирило-Мефодіївського братства). У цих номерах волелюбні думки поета розкриваються за допомогою пристрасної поетичної та вокальної декламації. Саме тут вперше в партії Тараса з'являється лейттема боротьби за народну волю (цифра 8, такти 6–9; цифра 17, такти 1–4).

У третій картині, де зачитується вирок про заслання (лейттема самодержавства – гротескно-примітивний військовий марш у *Fl. picc.* та ударних), образ Тараса розкривається засобами не прямої (на сцені він відсутній), а інструментально-лейтмотивної характеристики. Тут уперше проводяться в цілісному вигляді лейттеми долі (цифра 6 *Moderato: Ob., Cl., C. ingl.* та імітація у *Cl.-b.* та *Fag.*, пунктований зачин, загальна низхідна спрямованість мелодії, хроматизована інтонація стогону, напружене тритонове завершення) та заслання (чумацька пісня «Да було ж літо» у виконанні хору арештантів).

У четвертій картині розкриваються філософсько-заглиблений стан душі поета в період заслання («Думи мої») та інтимно-ліричні грані його особистості у взаєминах зі Забаржадою⁹. У дуєті прощання героїв у вокальній партії Тараса виникають лірично-натхненні аріозні фрагменти, насичені лагідними секундово-терцевими (як відповідь на схожі інтонації Забаржуди) і виразними декламаційними зворотами.

Кульмінацією розвитку образу Тараса, яка стягує попередні смислові лінії, є п'ята картина. У чотирьох сольних характеристиках розкривається смислоосяжний образ поета-філософа і борця, який глибоко переживає як власне, так і народне перебування в неволі (арія «Лічу в неволі дні і ночі»), та поета-

пророка, який має візонерський дар та передбачає майбутнє (розстріл народу в сцені видіння, яка є драматичною кульмінацією опери; аріозо «А люде виростуть»).

Смисловим підсумком розвитку образу Тараса є «Заповіт», який логічно завершує сюжетну лінію опери. У музичному рішенні широковідомих поетичних рядків композитором акцентовано їхню драматичну й трагедійну сутність у першому розділі «Як умру, то поховайте» (тональність *c-moll*, декламаційність, жанрові знаки траурної ходи, поховального дзвону), ліричну мрійливість в аріозо другого розділу «Як понесе з України», революційну героїку в третьому розділі «Поховайте, та вставайте» (маршовість, пунктований ритм), ліричну гімнічність у четвертому розділі «І мене в сім'ї великій» (на основі лейттеми боротьби за народну волю), який завершується в просвітленому *C-dur*. Властива музиці монологу експресивність звуковисловлювання (інтонаційна напруженість, стрімке завоювання діапазону, широка інтерваліка, складний гармонічний контекст тощо) характеризує багатоплановість внутрішніх переживань героя на вершині болю і страждань, на межі буття і небуття.

Постать Т. Шевченка розкривається в опері крізь призму його поетичної творчості. Саме тому в ній використані найвідоміші шевченківські тексти та характерні образно-тематичні мотиви: трагічної жіночої долі (розповідь та пісня Уляни з першої картини), волелюбні погляди поета (монолог Тараса та квінтет з другої картини), політична сатира (розмовна сцена за участю царя Миколи I та графа Орлова в третій картині), інтимна лірика (четверта картина), філософська інтроверсія та візонерство (п'ята картина) тощо.

На відміну від шевченківських опер Г. Майбороди та Л. Колодуба, у яких увагу сконцентровано на портретній характеристиці образу Кобзаря, О. Рудянський прагнув підкреслити його епічну складову. Це пов'язано з показом народних сцен з життя українців та казахів, їхніх пісень і танців, представників народу – українського кобзаря Остапа Вересая та Уляни в першій картині, казахського акина Сатангула (тенор) та Забаржиди в четвертій картині. Значне місце в опері займають хорові номери, у яких за допомогою використання українських чумацьких та солдатських пісень охарактеризовано тяжке життя

народу (хор «Та вози риплять, та ярма бряжчать» у першій картині), арештантів («Да було ж літо» у третій картині), солдатів (жорстоке покарання шпіцрутенами в номері «Зелена алея» в п'ятій картині) тощо. Усе це на музичному рівні підкреслює, що життя Тараса невід'ємне від життя улюбленого ним народу.

На жаль, цей цікавий і знаковий для донецької композиторської школи твір ще жодного разу не був поставлений у театрі. Фрагменти з опери двічі виконували в ювілейних авторських концертах О. Рудянського в Донецьку (1995, 2010) та в різні роки на міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест». До 200-річчя Кобзаря в березні 2014 року планувалося виконання другої редакції твору силами солістів і творчих колективів ДДМА.

Значною творчою вдачею представника молодшого покоління донецької композиторської школи **Романа Качалова**¹⁰ є кантата «Спогади Кобзаря» (2011). Твір уперше був виконаний і записаний на ліцензований компакт-диск¹¹ Академічним хором ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України (диригент Ю. Ткач) та Заслуженим академічним симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України (диригент В. Шейко) у рамках XXII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест'2011». Донецьку прем'єру здійснили мішаний хор ДДМА (диригент А. Мурзаєва) та Донецький академічний симфонічний оркестр імені С. С. Прокоф'єва (диригент О. Долінський).

Задум кантати «Спогади Кобзаря» пов'язаний із прагненням представити образ Т. Шевченка як поета-мислителя. Молодий композитор знайшов у поезії Кобзаря рядки, що резонують з його власним світовідчуттям.

Джерелами тексту чотирьох частин кантати стали виокремлені, подекуди вільно згруповані рядки Шевченкового «Кобзаря» переважно періоду «Трьох літ»: у першій частині – два рядки з вірша «На вічну пам'ять Котляревському» (1838), у другій – перші вісім рядків з вірша «Минають дні, минають ночі» (1845), у третій – вибрані рядки з політичної поемикомердії «Сон» (1844), у четвертій – вибрані рядки молитви Івана Гуса з поеми «Єретик» (1844). Показово, що у твір не ввійшли соціально або сатирично спрямовані рядки з названих творів. Однак на рівні музично-інтонаційної драматур-

гії кантати відчувається прагнення композитора «домовити» смисл відсутніх рядків відомих поетичних творів і зберегти тим самим зв'язок з ідейною стороною шевченківських поезій¹².

Музичне рішення кантати відповідає стильовим ознакам неоромантичної тенденції сучасності: монологічність (соліст-баритон уособлює постать поета; сольні тембри в оркестровці), філософська заглибленість, туга за втраченими надіями в музично-образному підтексті (партія оркестру в I, II ч.), підвищена емоційність, подекуди драматична загостреність звуковисловлювання (у II та III ч.), музичні інтонації зітхання, запитання, опісування, елегійні звороти, знаки трагічного (символ хреста у I ч., хорал у III ч., дзвони), наскрізний розвиток тематичного матеріалу (міжтематичні зв'язки, система тематичних арок та інтонаційних передвість) тощо.

Змістовна концепція кантати пов'язана з роздумами поета про проблеми духовності сучасного світу в особистісному та соціальному вимірах. Звідси випливають особливості композиційно-драматургічної будови циклу: наявність арки (I та IV ч.) і центрального розділу, який складається з двох частин (II та III ч.), що представляють характерні для поезики Т. Шевченка реальний та ірреальний види простору [1].

У першій частині міститься патетичне звернення-заклик поета до народу («Праведная душе, прийми мою мову»). Смісловою вагомість цих рядків підкреслюється засобами поетичної декламації, а також повторенням наприкінці твору. У цій самій частині експонуються музично-інтонаційні елементи наскрізного значення (перший такт в партії баритона, оркестрові лейтмотиви часу, туги, сну тощо).

У другій частині сповнені туги філософські роздуми про плинність буття («Минають дні, минають ночі»), спустошеність людської душі, утрачені надії втілюються в контрастних ліричних (щемливі хроматизовані інтонації зітхання, коротке «дихання» фраз) та драматичних епізодах (маршовість, відчайдушне скандування хору у високій теситурі).

У драматургії третьої частини «Сон» («Лечу, лечу, а вітер віє») відтворюються елементи ірреального простору: оркестровий вступ змальовує образ фантастичного польоту над країною; основний розділ – експресивно-драматична оповідь про побачене, яка завершується трагічним хоралом та оркестровою

ремнісценцією теми баритона з першої частини. Повернення до простору реальності відбувається в кодї-післямові, побудованій за принципом згасання («Та й сон же мені приснився»). Описаний Т. Шевченком пейзаж («Кругом бори та болота, туман і пустота») сприймається як алегорія мрячної духовної пустелі сучасного світу¹³. В ареалі цього сновидного простору Україна постає в позачасовому контексті, у якому поєднуються її минуле і теперішнє.

Фінал кантати («Молюся, Господи, помилуй») – катарсичний образ народного моління, витриманий у хорально-псалмодичному дусі. Концепт молитви відповідає, з одного боку, спільному «молитовному ладу “Кобзаря” і душі народу»¹⁴ [6, с. 114], з другого – перебуває в руслі тенденції сакралізації композиторської творчості (термін О. Зінькевич), уведення в концепцію твору семантичного архетипу *homo credis* (людина віруюча) або *homo orans* (людина, що молиться), репрезентовану в сучасній українській музиці творами А. Караманова, М. Скорика, Є. Станковича та багатьох інших композиторів.

Таким чином, жанр кантати у творі Р. Качалова набуває ознак синтетичності, що поєднує риси філософської лірики, епосу та драми.

У спадщині донецьких композиторів представлені різножанрові мініатюри, інспіровані поезією Т. Шевченка.

Вокальний твір для голосу й фортепіано «Тополя» [див.: 8] **Володимира Стеценка**¹⁵, створений на основі вибраних рядків однойменної балади Т. Шевченка (1839), витриманий у народнопісенній стилістиці, чим продовжує традиції солоспівів М. Лисенка, К. Стеценка та ін. Його наспівно-прониклива вокальна мелодія має типові для жанру лірико-драматичної пісні-романсу фольклорного складу ознаки: широкий діапазон, рух по звуках тризвуків, розспівування складів, увіднотованість, паралельну змінність, куплетну форму тощо. Цікаво, що цей твір скомпонувано в 2010 році на основі вокальної мелодії, створеної композитором у ранній юності. Навчаючись у середній школі й вивчаючи творчість Кобзаря, тринадцятирічний юнак був настільки вражений сюжетом балади «Тополя», що несподівано для себе відчув поезію у звуках. Записану тоді на нотному аркуші вокальну мелодію композитор вважає своїм першим твором, а шевченківську поезію – музою,

яка допомогла йому відкрити дар компонування, відчуті своє покликання.

Перу **Віктора Реви**¹⁶ належить хорова композиція «Пренепорочная, Благая» для мішаного хору *a cappella*, прем'єру якої здійснив Академічний камерний хор «Хрещатик» (диригент П. Струць) у рамках XX Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест'2009». Працюючи над лібрето опери «Шлях Тараса» О. Рудянського, В. Рева відчув бажання долучитися до поетичного світу Т. Шевченка. Експресивне молитовне звернення до Божої Матері з поеми «Марія» (1859) послугувало основою для створення світського твору на духовну тематику з лірико-елегійною інтонаційністю, поступовою динамізацією й драматизацією оповіді (хроматизація горизонталі й вертикалі, дисонантна акордика). Усе це дозволяє сприймати лірико-драматичну хорову п'єсу В. Реви в контексті хорової акапельної традиції Б. Лятошинського, Ю. Іщенко, Є. Станковича та ін.

У лірико-пейзажному за змістом тексті хору «Садочки зацвіли» В. Реви поєднуються два фрагменти шевченківських творів: з вірша «Чума» (1848) у крайніх розділах тричастинної репрізної форми («Весна, садочки зацвіли» і «Цвіте, красується цвітами») та поеми «Гайдамаки» (1841) у середньому розділі («Встала весна»). Вичленування згаданих поетичних фрагментів з драматичного чи трагедійного контексту автентичних творів Шевченка дозволило композитору створити світлий і прозорий, безхмарно ліричний твір пейзажної спрямованості, який викликає мелодичні асоціації з ранковими та весняними творами Е. Гріга «Ранок», К. Стеценка «Стояла я і слухала весну», Б. Лятошинського «Весна» та ін.

Окрему сторінку творчого доробку донецьких композиторів становлять обробки українських народних пісень на слова Т. Шевченка, які створювали з метою поповнення репертуару виконавських колективів Донеччини.

Лідером за кількістю обробок донецьких композиторів є пісня «Рева та стогне Дніпр широкий» на слова з балади Т. Шевченка «Причинна» (1837). Як відомо, мелодія Данила Крижанівського – одеського композитора й педагога ХІХ ст. – стала настільки популярною, що стійко закріпила за собою статус народної пісні, а за своїми втіленнями в академічній творчості – жанрове визначення обробки народної пісні. Так, О. Ру-

дянський тричі звертається до неї: в опері «Шлях Тараса», де вона стає однією з тем наскрізного значення; у поемі «Думи Тараса», написаній для народного оркестру ДДМА під керівництвом професора В. Воеводіна (1991, ноти втрачено); в обробці цієї пісні для ансамблю бандуристів «Берегиня» (керівник О. Симонова), написаній спеціально для їхньої гастрольної поїздки по Фінляндії на запрошення тамтешнього Українського Міжнародного культурного центру (2001). До цього ряду долучається дитяча обробка для фортепіано В. Стеценка зі збірки «Співаночки». Отже, різножанрова творчість митців Донбасу ще раз засвідчує емблематичність цього музичного символу України.

Обробки **Євгена Мілки**¹⁷ українських народних пісень на слова Т. Шевченка [див.: 4] були написані на прохання Олени Симонової, доцента кафедри струнно-щипкових інструментів ДДМА по класу бандури, з метою поповнення концертного вокально-інструментального та ансамблевого репертуару. Обробки Є. Мілки для бандури органічно поєднують народно-пісенний тематизм та сучасну гармонію, мають майстерно опрацьовану прозору фактуру, вирашно представляють темброво-колеристичні та виконавсько-артистичні аспекти бандурної творчості.

Обробка Є. Мілки жартівливої пісні «Ух, ух, солom'яний дух, дух» для сопрано в супроводі бандури (є також у перекладенні для тріо бандуристів) написана на стилізований Т. Шевченком пісенний вірш із романтичної балади «Причинна». Ця обробка має куплетно-варіаційну форму з контрастним співставленням танцювальних та пісенно-ліричних епізодів-строф, вирізняється запальним темпераментом, свіжістю гармонічних барв, тонкою грою темпових, агогічних та динамічних нюансів.

Характер обробки народної пісні «Вітер в гаї не гуляє» для сопрано і бандури Є. Мілки визначається образним змістом вірша з поеми «Утоплена» Т. Шевченка (1841). Жанрові ознаки баркарольності в партії бандури, регістрова розосередженість звуків-крапель (часом акордових «сплесків»), загальна витонченість і мінливість фактурно-гармонічного рішення витриманої в куплетній формі ліричної пасторалі покликані змалювати імпресіоністичними барвами таємничий образ водяної русалки на фоні чарівного нічного пейзажу¹⁸.

Обробки В. Стеценка і В. Реви українських пісень на слова Т. Шевченка створені з метою поповнення дитячого репертуару.

Дві обробки В. Стеценка – народна лірична пісня «Садок вишневий коло хати» та «Реве та стогне Дніпр широкий» – включені до збірки «Співаночки» (2013), яка загалом містить понад 70 обробок популярних українських народних та фольклоризованих авторських пісень для фортепіано [7]. Ці нескладні, виконані з художнім смаком фактурно-гармонічні обробки для співу з акомпанементом адресовані юним музикантам з метою залучення їх до світу народної пісенності. Своєю дидактичною спрямованістю і можливістю використання в домашньому музикуванні зазначені обробки та збірка в цілому продовжують в українській музиці лінію фортепіанних обробок В. Барвінського, М. Вериківського, Р. Савицького, Я. Степового та ін.

Особливості обробки української народної пісні «Орися ж ти, моя ниво» В. Реви також зумовлені атрибутивними для дитячого хорового виконавства якостями: простотою та ясністю фактурно-гармонічного й структурного рішення, чіткістю метроритму, конкретністю й зрозумілістю образності, невибагливістю фортепіанного супроводу тощо. До народної теми, «розспіваної в традиціях діатоніки і підголоскового багатоголосся» [3, с. 234], композитор додав третій голос і ввів нескладний вокаліз, який прикрашає звучання останнього куплета. Не можна не відмітити, що в самій народній пісні, а слід за нею і в обробці В. Реви названий поетичний текст Т. Шевченка виявляється, фактично, позбавленим свого первинного екзистенційно-філософського смислу¹⁹, тобто «вторинно семантизованим» (термін Ю. Лотмана), оскільки втілюється в жанрі урочисто-величальної пісні жниварського циклу.

Отже, панорамний історико-жанровий огляд донецької музичної шевченкіани засвідчує поступово зростаючий інтерес сучасних композиторів до поезії та постаті Кобзаря, не в останню чергу у зв'язку з 200-річним ювілеєм.

У своїй творчості на основі поезій Т. Шевченка та фольклорно-пісенної шевченкіани донецькі митці відтворили різні сторони естетики та поезики Кобзаря (трагічне світовідчуття, філософську заглибленість, народність витоків, концепт людської долі, реальний та ірреальний простори тощо). При цьому представники старшого та середнього поколінь більше акцен-

тують увагу на головних образно-тематичних мотивах поезії Т. Шевченка (тяжка жіноча доля, сирітство, викривальний пафос, боротьба за волю, лірична пейзажність тощо), а молодь обирає шлях осмислення філософсько-релігійних концептів творчості поета в проекції на актуальне сьогодення.

Розглянуті твори органічно вписуються в контекст традицій української музики ХХ ст. і віддзеркалюють такі провідні естетико-стильові тенденції сучасності, як неофольклоризм (В. Стеценко, О. Рудянський, Є. Мілка), неоромантизм (Р. Качалов), сакралізація композиторської творчості (Р. Качалов, В. Рева). Усі вони певною мірою репрезентують індивідуально-авторський пошук «власного» Т. Шевченка, ще раз підтверджуючи глибину, універсальність та позачасову актуальність слова геніального Кобзаря.

¹ У 1965 році в Донецьку було відкрито філію Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, яка з 1968 року функціонує як самостійний вищий навчальний заклад. У 1991 році Донецький музично-педагогічний інститут перейменовано в Донецьку державну консерваторію імені С. С. Прокоф'єва, у 2002 році – у Донецьку державну музичну академію імені С. С. Прокоф'єва.

² О. М. Рудянський нагороджений медаллю «За трудову доблесть» (1971), Срібною медаллю Академії мистецтв України (2003), «Почесною Відзнакою» Міністерства культури і туризму України (2005); є лауреатом республіканських пісенних конкурсів (Казахстан – 1977 р., Україна – 1985 р.), республіканського фестивалю «Прем'єри сезону» (1981), донецького обласного конкурсу на кращу пісню про мир (1988), обласної премії імені С. С. Прокоф'єва (2011); дипломантом Всесоюзного конкурсу музичних спектаклей (1981) та міського пісенного конкурсу, присвяченого 130-річчю м. Донецька (1999).

³ Ця спорідненість пояснюється також схожістю деяких фактів з біографією Т. Шевченка та О. Рудянського (раннє сирітство, постійні нужда й поневіряння, навчання в столиці, спілкування з видатними майстрами мистецтва, життя в Казахстані й в Україні, ліричні сторони життя тощо).

⁴ Після закінчення Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних і до переїзду в Донецьк 1977 року О. Рудянський жив і працював у Казахстані, де був викладачем музично-теоретичних дисциплін Карагандинського музичного училища та Алма-Атинської консерваторії.

⁵ Образ Оксани, першого кохання Тараса, здобуває в опері лише пластичну характеристику. Її партію виконує танцівниця балету (у першій та п'ятій

картинах). Про трагічну долю цієї селянської дівчини-красуні йдеться в розповіді Уляни з першої картини. Берегиня степу (меццо-сопрано) – квазі-міфологічний персонаж, вигаданий композитором з метою підкреслити, що в казахських степах у надлюдських умовах Тараса оберігав цей добрий дух. У вступі до четвертої картини Берегиня степу співає натхнений вокаліз.

⁶ За свідченням композитора, мелодія танцю Косалка (пара серег, дівочий танець) запозичена ним з казахського домбрового кюя, а танець Байга (кінські перегони дівчини й джигітів) створений ним у душі музики домбрового кюя.

⁷ З усної бесіди автора статті з композитором О. Рудянським 17.10.2013 року.

⁸ Уляна (сопрано) – це селянська дівчина, небога кобзаря Остапа Вересая (високий бас), яка його супроводжує.

⁹ Забаржада (сопрано) – казахська дівчина, служниця губернатора, з якою Тарас познайомився в Оренбурзі. Після переведення поета у форт Новопетровський вона не залишила Тараса, а поїхала слідом за ним.

¹⁰ Качалов Роман Миколайович (нар. 1986 р.) – випускник ДДМА по класу композиції професора Сергія Мамонова та спеціального фортепіано професора Валерія Семикіна (2010), асистентури-стажування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського по класу професора Левка Колодуба (2013), з 2010 року – викладач Донецької обласної спеціалізованої музичної школи-інтернату для обдарованих дітей.

¹¹ Антитези (за Грантом Донецької обласної ради «Молодь Донбасу – Сергію Прокоф'єву» в рамках реалізації творчого проекту Євгена Петриченка). – К. : Росток-Рекордз, 2011. – К 317735 ЖЛ.

¹² Мається на увазі те, про що Є. Сверстюк написав: «Він [Т. Шевченко. – О. Д.] прийшов із ясною свідомістю покликання повернути свій народ лицем до Бога батьків, до втраченої історичної пам'яті, до драми вічної боротьби» [6, с. 81].

¹³ Іншими змістовно-інтерпретаційними контекстами цієї частини можуть стати виявлені літературознавцями генетичні зв'язки поеми «Сон» Т. Шевченка з мовою романтичного сну (Д. Нечаєнко), поетикою бароко (О. Боронь), жанром сонної візії, для якого типовою є фантастична мандрівка на той світ (Н. Лисюк), про що згадується, зокрема, у монографії О. Борона [1, с. 102]. Простір сну в поезії Т. Шевченка трактують також в соціо-політичному контексті як метафору «національного сну», пасивності народу, «приспаної України» [6, с. 15].

¹⁴ На підтвердження молитовного ладу Шевченкового «Кобзаря» Є. Сверстюк наводить спостереження П. Куліша над настроєм полтавців, які «повітверджували напам'ять і, тривайте, чи не по “Кобзареві” моляться» [6, с. 114].

¹⁵ Стеценко Володимир Іванович (нар. 1941 р.) – випускник Київської державної консерваторії по класу баяна професора М. Різоля (1966) та Донецького музично-педагогічного інституту по класу композиції професора С. Мамонова (1990), Заслужений діяч мистецтв України (2006), лауреат обласної премії імені С. Прокоф'єва (1996), Національної премії імені М. Ли-

сенка (2013), дипломант Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» (2001), викладач Донецького музичного училища та ДДМА.

¹⁶ Рева Віктор Якович (нар. 1954 р.) – випускник Донецького музично-педагогічного інституту по класу хорового диригування професора Віктора Бахарева (1985), понад 15 років керував студентським хором Мелітопольського державного педагогічного університету (1985–2002), з 2006 року член Національної спілки композиторів України, нині викладач Новгородівської музичної школи. Як автор монографії «Петро Горохов – хормейстер, педагог, учений» В. Рева є переможцем обласного конкурсу друкованих видань «Книга Донбасу – 2010» у номінації «Культура і мистецтво».

¹⁷ Мілка Євген Григорович (1950–2011) – випускник Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу композиції професора А. Штогаренка та контрабаса професора Б. Сойка, лауреат премії імені С. Прокоф'єва (1991), професор ДДМА.

¹⁸ Міфологічний образ русалки втілено Т. Шевченком не тільки в поетичній, але й живописній спадщині. Відомо, що в 1859–1860 роках він працював над ескізом монументального розпису «Русалки».

¹⁹ Словами «Орися ж ти, моя ниво» з вірша «Не нарікаю я на Бога» (1860) Т. Шевченко майже за півроку до смерті підтвердив після багаторічного суперечливого ставлення до власної долі своє «творче і громадянське кредо: залишатися до кінця вірним самому собі, своєму поетичному слову» [2].

1. *Боронь О. В.* Поетика простору в творчості Тараса Шевченка : монографія / О. В. Боронь. – Київ : Агенство «Україна», 2005. – 152 с.

2. *Дяченко М. В.* Філософсько-естетичні мотиви у творчості Т. Шевченка [Електронний ресурс] / М. В. Дяченко. – Режим доступу : archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/ku/2012_36/36-1-02.pdf.

3. *Іваницький А. І.* Український музичний фольклор : підручник. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.

4. *Мілка Є. Г.* Вокальні та інструментальні твори для бандури [Ноти]. – Донецьк : ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, 2004. – 28 с.

5. *Рудянский А. Н.* Мой путь в искусстве : [документальная монография] / А. Н. Рудянский. – Донецк, 2010. – 327 с.

6. *Сверстюк Є. О.* Шевченко понад часом : есеї / Є. О. Сверстюк. – Луцьк : Терен ; Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 277 с.

7. Співаночки. Українські народні пісні для фортепіано / оброб. та упоряд. В. Стеценка. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 96 с.

8. *Стеценко В.* Тополя: збірка пісень на українські народні тексти. – Донецьк, 2011. – 44 с.

Олександр Дубина
(Черкаси)

ТАРАС ШЕВЧЕНКО: АВТОРСЬКИЙ МІФ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ

У 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка, талановитого митця, геніального поета, який своїми віршами надихає цілі покоління українців, ставши символом і гордістю цілої країни, хотілося б долучитися з великою повагою до дискурсу науковців і внести, нехай не такий вже й великий, проте все-таки вклад у розвиток шевченкознавчих студій. З певністю хочеться сказати, що сьогоденнє шевченкознавство, перебуваючи в широкому міждисциплінарному колі досліджень, переростає в значно більшу студію, певну метатеорію, яка поєднує під собою широке коло наукової спільноти, котрі щораз збагачують наші знання про Кобзаря, звільняючись від певних обмежень, притаманних конкретним галузям досліджень. Одним із таких досліджень є, безперечно, філософське. *Об'єктом дослідження* є життя та творчість Тараса Шевченка. *Предметом* – авторський міф Тараса Шевченка як мистецький проект. Ми з упевненістю й надіями на подальші дослідницькі пошуки маємо запропонувати поглянути на життя та творчість Тараса Шевченка як на свідомий цілеспрямований мистецький твір, який ми, лише здається, починаємо сприймати і вибудовувати правильне, об'єктивне ставлення до нього. *Метою нашого дослідження* є виявлення та розкриття особливостей побудови авторського міфу Тараса Шевченка, зокрема його свідоме мистецьке конструювання. *Теоретичною базою дослідження* стали теоретичні напрацювання Григорія Грабовича, Івана Дзюби, Оксани Забужко, Леоніда Плюща, Богдана Рубчака, Юрія Шельвова та ін.

«На фронтиспісі першого видання “Кобзаря” малюнок Штернберга. Ось таким вони бачили мандрівного пророка. Вдала назва. Нагадує першого кобзаря – Гомера. Вдалий образ. Автор немов би ховається за постаттю безіменного співця з народу. І малюнок теж дуже вдалий, схожий. Хто скаже, що це не Шевченко? Тільки стриваймо. У сороковому році Шевченко не такий, таким він стане, через двадцять років... Що це

означає, випадковий збіг чи може поступово поет почав свідомо ліпити себе, навіть свою зовнішність згідно з творчою програмою? Інакше образ Шевченка-Кобзаря, якого ми знаємо, це теж мистецький проект, такий самий художній твір як і його вірші та поеми» [3].

«Ще до заслання він почав отримувати листи від знайомих і незнайомих людей із таким зверненням – “Батьку!” Саме так, батько, лідер, духовний отець. Шевченко цього не вигадав сам, але, мабуть, розумів, що означає його постать не лише творчість, а сама постать, особистість для співвітчизників. Він знав собі ціну, але зовсім не був гоноровий, а тут довелося набути нову суспільну роль стати уособленням національного духу та його ідеологом. Є свідчення, що до нього в українських хатах поруч з іконами висів інший портрет – Григорія Сковороди, в такому разі, поява Шевченка означає зміну культурного коду нації, не більше й не менше. Тепер не мандрівний філософ, відсторонений від світу, а свідомий лідер, об’єднувач, пророк, водночас ліричний і брутальний стає орієнтиром для нації» [3].

«На більшості фотографій він в звичайному міському костюмі і лише на декількох, він у своєму знаменитому кожусі та смушковій шапці. Звідси, його згодом, канонізований образ селянського патріарха, пророка, Мойсея, який він, до речі, й сам підтримував».

«Тарас Григорович – був модник. Він дбав про свій зовнішній вигляд. Він був поет. Образ поета, його зовнішній вигляд, лук, завжди є окремим проектом його творчості. Усі поети доби романтизму, а Шевченко сформувався як романтик. Байрон, Пушкін, Віктор Гюго цілком свідомо ліпили свій, як зараз говорять, «імідж», який є продовженням і складовою їхньої поезії. Для Шевченка його малоросійський одяг також був продуктом, в якому сучасники читали певний, цілком зрозумілий їм зміст. Цей, безумовно, свідомий натяк на українську свободу Запорізької доби, адже від скасування Запорізької Січі пройшло не так багато часу. Недарма ж на одному автопортреті Тарас Григорович намалював себе з кульчиком у вусі, саме за запорізькою традицією. Сам він кульчика, як відомо, не носив. А з іншого боку, як це не дивно, то були слідування тогочасній петербурзькій моді. Ще до повернення Шевченка аристократи замовляли собі українські строї і радо в них ходили. Він просто

перейняв цю моду і наповнив її власним змістом. Так от, не-
потрібно робити з Шевченка такого собі непримітного селяка:
він був абсолютно світською людиною» [4].

Оксана Забужко говорить про Тараса Шевченка як про
творця авторського міфу, який «платить власним життям
усією його чуттєвою та смисловою достовірністю цілокупно,
за метафізичну істину свого квазілітературного універсаліст-
ського послання – без перебільшення офірує своє життя, кот-
ре, зрозуміло, для цього має саме по собі бути винятковим і
наскрізно символічним і таким воно й буває, тим-то в таких
випадках навіть найдоскіпливіші в термінах науковці звичай-
но говорять уже не про “життя”, а про “долю”, цілеспрямовано – і як правило свідомо – підпорядковує його стихійну
фактичність логіці буттєвого оприсутнення божистої істини,
роблячи плоть (власного життя) – словом (універсалістського
значення)» [5, с. 23].

«В душі притаманному міфологічному мисленню Шевчен-
ко вкладає універсальні істини в модель, яку він вибудовує з
конкретних елементів своєї культури, значною мірою вкла-
даючи сюди і власну біографію» [1, с. 4]. «Адже, всупереч ре-
альному стану справ, про який маємо безліч свідчень, у сві-
домості мільйонів співвітчизників та й багатьох учених образ
Шевченка сформований передусім його поезією. Це – мученик
і пророк, що живе життям народу й лише для народу. Таким
є справжній Шевченко. Перефразовуючи слова Клода Леві-
Строса, поет став продуктом і героєм свого власного міфа»
[1, с. 19].

«Адже хоч би як узгоджувався Шевченко зі своєю культу-
рою і притаманним їй сприйняттям реальності, все ж його міф
залишається індивідуальним витвором. Відтворюючи “універ-
сальні істини” він, водночас, відображає душу поета і його куль-
туру трансформовану в ній, а тому відрізняється від міфа *sensu*
stricto (особливо в його ритуальній версії). Його можна сприй-
мати як ікону, що зображує суспільну організацію» [1, с. 23].

«Однак, унікальність Шевченка полягає в тому, що він сам
виступає носієм міфа. Автор не просто витворює міфологічну
будову, а стає її учасником. Шляхом складної системи символі-
чних ідентифікацій в оповідних творах поет стає їхнім цен-
тральним героєм і певною мірою всіма центральними героями.

Коротше кажучи, міф так глибоко засвоюється, а власний досвід так щільно з ним переплітається, що в результаті поета вже не можна відділити від створеного ним міфа.

Рання поезія Шевченка витворюється кобзарем оповідачем міфа, який зливається з почуттям колективу, хоч повністю не усвідомлює глибинного значення колективного досвіду і не піднімається над ним. У зрілій поезії (починаючи з періоду “трьох літ”) символічно осягнувши Слово, Шевченко поступово засвоює роль пророка, який свідомо проголошує міф своєму народові, а також свідомо, немов шаман, служить посередником між минулим і сучасним, сучасним і майбутнім, людиною й Богом і нарешті своїми стражданнями спокутує за колективний “гріх” і “прокляття» [1, с. 157].

«Мусимо визнати, що поетична трансформація власного життя в художньо-цілісний національний міф, чи не найповніше відповідає справді-таки вічній, бо сутнісній потребі в абсолютній повноті особистісної самореалізації» [5, с. 37].

«Викінчене в собі-завершене і представлене естетичному спогляданню як художній текст, як абсолютний індивід, ні з чим не порівняний, крім самого себе, життя національного міфотворця, передається в спадок наступним поколінням, саме як життя справджене, життя здійсненого призначення, а значить, воістину вічний міф» [5, с. 37].

«Інакше кажучи, чудо є досконало-повно особистісно оприбутнена ідея – у фіхтеанському сенсі, тобто іманентна ціль, згідно з якою “я” творить світ <...> Авторський міф під цим оглядом становить, сказати б, архетипальний взірць чуда і поперше, він дає ідею спільноти як колективної особистости, розгорнуту в цілком посеїбчній конкретиці її історичного існування, по-друге, він “підкорює” цій ідеї авторове життя в його безпосередньому становленні, організовує й вивіряє його нею, і нарешті, по-третє, сам предметно об’єктивується в шеллінгівського “абсолютного індивіда” – в художній твір (книгу чи збірник, що складає внутрішню цілість), за своєю словесною вираженістю рівновеликий багатоплановості збагнutoї й біографічно прожитої автором ідеї, тобто цей третій, єдино припустимий нашому наочному сприйняттю, шар авторського міфа органічно синтезує в собі два попередні, а відтак і аналізуватися повинен у нерозривній із ними єдності» [5, с. 38].

«Можна сказати – пише з цього приводу Б. Рубчак, – що Шевченко нав'язав власному побутовому існуванню ту долю, яку витворив був для свого раннього ліричного героя... В такий спосіб він змусив життя наслідувати мистецтво, але аж ніяк не в естетичному, Оскар-Вайлдівському сенсі» [8, с. 29–30].

«Властиво, праці Л. Плюща і Б. Рубчака вже вторували шлях до системного аналізу “Кобзаря” як авторського міфа, – поетична спадщина Шевченка береться в них, сказати б, у зворотній перспективі: як знімок із духовної біографії автора (і тому вивчається в єдності з усім корпусом Шевченкових текстів, з листами й російською прозою включно), сама ж біографія, життєвий шлях Шевченка, як особистости, будучи своєрідною проекцією шляху духовного відкриває, своєю чергою, наступний ширший план універсального філософсько-культурного значення» [5, с. 40].

«Під оглядом сенсожиттєвих ціннісних орієнтацій єдність Шевченкової особистости, відбита в повному корпусі його текстів – точніше в наскрізному крос-темпоральному, крос-жанровому і навіть крос-лінгвістичному Шевченковому тексті – справді вражаюча, не можна не погодитися з Є. Маланюком – “і свідомість його, і його творчість являють собою рідкий в історії культури приклад органічного, суцільного зростання особистости й її світогляду – вверх»» [5, с. 44].

У книзі Л. Плюща «Екзод Тараса Шевченка» теж підкреслюється думка про те, що Тарас Шевченко свідомо проектував свій образ, який символічно розкривався в його творах. Відповідно до цього, перший розділ праці Л. Плюща «6:7, або “помилка” Шевченка» показує за, нібито, епічною поемою про москаля Максима постать самого поета. Виявляється, що це символічна автобіографія поета» [6, с. 11].

І як, зрештою, поставитися до близьких теорії свідомого самоконструювання аргументів, на які ми натрапляємо в Л. Плюща, у його двох іпостасях Шевченка? Після свого звільнення із солдатчини Шевченко сам майже усвідомлював свою роль у самовизначенні української культури, сам бачив обидві полярні «особистості», про які пише Грабович – полюс підданого Російської імперії, змученого життям та жорстокою карою Миколи І, та полюс Кобзаря й пророка.

У вересні 1860 року, у зв'язку з наданням йому титулу академіка Петербурзької академії мистецтв він серед інших творів виставив свій портрет «по-рембрандтівському» виконане по груддя гнівного і грізного українського вождя – революціонера», портрет, що викликав обурення й глум реакційної преси. У січні 1861 року він пише інший портрет, портрет хворої, змученої життям людини, передчасно постарілої.

Ці мистецькі автопортрети двох «особистостей» можна бачити на протязі майже всього творчого життя Шевченка (ступінь самоусвідомлення в Шевченка подиву гідний), і властиві вони всім геніям – у Шевченка полярність хіба що посилена його натуральною народністю кріпацьким походженням [6, с. 29].

Цікавими є також факти про своєрідну гру з числами, на яку вказує Л. Плющ. Тарас Шевченко ніби помилково підміняв, чи то пак «підганяв», певні важливі дати свого життя до певних символічних, релігійних дат, які змогли б вибудуватися між собою в певну систему провіденції. Певний ірраціональний зв'язок із вищими силами, а також розуміння своєї не випадкової участі, долі є свідченням про свідоме конструювання свого життя як мистецького проекту. «Lapsus calami», – як пише Л. Плющ, «для аналізу глибинних структур творчості генія такі “дрібні” речі, як “просто забув” або “поставив механічно”, можуть стати індикатором сутнього в душі поета» [6, с. 31].

«Лист М. Лазаревського про звільнення поета з неволі був знаменням у житті Шевченка, подібним до небесного, і особливо тому, що збіглося з листом від Кошового Чорноморських козаків (мрія Шевченка!..) й чутками про ліберальний курс нового царя (сам лист був неначе потвердженням цих чуток, тобто знаменням про волю селян...).

Звернімо увагу на те, що 6 травня – день Іова многотраждального (далі я зупинюся на усвідомленні Шевченком паралелі між собою й Іовом. Ім'я Іов означає – витривалий (у переслідуванні), що відповідає й долі самого Шевченка, й образів його героя Максима.

Ще 6 квітня Шевченко – невільник, переслідуваний і многотраждальний, як Іов (6 травня), а 7 квітня, що 1857 році збіглося з Великоднем, він отримує знаменну вістку від Лазаревського (воскресення Лазаря Христом передувало воскресінню

Христа!..) Великдень у свідомості злився з Христом і Хрестом знамення)» [6, с. 33].

«У листі до Варвари Рєпніної 24 жовтня 1847 року Шевченко робить символічну – чи не свідому? – помилку щодо – теж знаменної для нього – дати допиту в Третньому відделенні: “Меня арестовали и отвезли в Петербург 22 апреля (день для меня чрезвычайно памятный)». Цим днем справді було 21 квітня (день допиту; привезено поета 17 квітня). Своєю помилкою Шевченко символізував свій “рік волі” – і цей календарний, кільцевий, мітологічний тип помилки характеристичний для Шевченка» [6, с. 35].

«Пропорція “помилки” виражає собою обидві глибинні структури вказані Грабовичем. Вістку про звільнення (7 квітня) реального “приспосованого” солдата-москаля Т. Г. Шевченка (6 квітня) поет Шевченко символізував для себе підсвідомо (?) як кінець випробування Іова (6 травня), точніше як знамення Чесного Хреста над Єрусалимом, знамення – не стільки для “солдата Шевченка”, скільки для поета-пророка, поета-предтечі – про воскресіння його Музи. Звільнення поета й мистця не могло бути повним, якби до “москаля” не повернулася його Муза – тому закінчення поеми звільнення», «2 Москалевої криниці», поет припасував до дня «откровиці Музи». Поетична символічна трансформація 7 квітня в 7 травня була не тільки точкою переходу від побутового Шевченка до Шевченка-пророка, але й точкою переходу від глибинної біографічної персональної структури «солдат-пророк» до структури самої творчості поета «символічна автобіографія ліричного героя: міг народу» [6, с. 43].

Проводячи дослідження з означеної теми, не можемо не звернути уваги на джерело, яке, зрештою, багато в чому розшифровує життя автора, а також надає ключі до розуміння всіх глибин його задумів. На наш погляд, таким є стаття Богдана Рубчака «Живописаний Шевченко (“Журнал” як текст)» зі збірника статей до 175-річчя від дня народження поета.

Богдан Рубчак підкреслює дуже цікаву гру мистецького позиціонування себе, свого життя як художнього твору: «В “Журнали” є дуже багато про театр. Та навіть у пасажах, що не зв’язані з театром, Шевченко називає себе “лицедієм”. Можна сказати, що текст цієї книжки – це своєрідна сцена, на якій

єдиний актор виконує всі ролі п'єси, що її він сам для себе написав.

Шевченкове “я” відразу опановує кожную клітину тексту “Журналу”. Воно стоїть у центрі чи не кожного запису – якщо не явно, то так заховано, як ховаються діти у гри. Та ось що цікаве: в “Журналі” авторове “я” спостерігане самим собою неначе зовні і подане читачеві посередньо, себто писане, майже так, як поданий герой у першій особі в якомусь оповіданні чи, скоріше, романі. До того, “я” майже завжди відзеркалене в обставинах, що в них герой перебуває. З цього виходить, що поетове “я” тимчасово, для гри, розколюється надвоє: на “я”, яке спостерігає, і на “я”, яке діє» [8, с. 79].

«У “Пітері” інакше. У “Пітері” він щодня чує великі похвали, і то не за своє малярство, а за свої українські вірші, що їх ніхто там не читає. Але все таки, це гарячкове бігання від графа до князя – спокусливе. Він починає відчувати природу цієї спокуси і, знову з ноткою самоіронії, попереджує себе: “Боюсь, щоб не став я модною фігурою в Пітері. А на це виглядає” (30. III.58). Він починає відчувати, що він у цьому середовищі – людина дивна, периферійна, “оригінал”. І замість боротися проти того почуття, щоб зажити нормальним, вигідним, пристосованим життям, він це почуття культивує, бож навіть маска Квазімодо краща від маски Ріголетто. Ця непевність, ця амбівалентність, мусить бути за всяку ціну збережена: мусить відбутися тимчасове прийняття оточення, але його остаточне заперечення» [8, с. 86].

При кінці «Журналу» ми читаємо лаконічний запис: «Замовив фотографічний портрет у шапці та кожусі для М. О. Дорохової» (30.III.57). Отже, маска дивака одержує своє повне втілення. Нотуючи цю інформацію, бідний поет не знав, скільки лиха йому ця маска – зображена і на цій фотографії, і в автопортретах – принесе своїми дивними метаморфозами. Після його смерті розщеплення між Невою й Дніпром, яке він сам допомагав починати, стало радикальним. У підсвідомості інтелігента створилося враження, що «висока культура» взагалі, пливучи Невою, смертельно заражена від неї, і що український народ мусить випалювати цю заразу власною альтернативою. Але дуже скоро стало зрозуміло, що така альтернатива все-таки ослаба. Ті, що відразу побачили небезпеку такого розпаду, як

ось Драгоманов, з наївною безпосередністю накинулися на поетову ікону – на маску в шапці й кожусі. А ті, що трохи пізніше побачили цілком очевидний факт, що «висока культура» абсолютно не мусить пливати Невою, щоб «закотвичитися» в Києві, що таке враження було ілюзією спокуси, що «високої культурі» пливати до Києва Невою навіть не по дорозі, і що, врешті, два сторіччя тому «висока культура» плила в протилежному напрямі – кинулися боронити Шевченка від його власної маски, переконуючи народ, на основі саме «Журналу», що поет «усе-таки» був висококультурною, широкоосвіченою людиною, і що ця маска «батька Тараса» – це просто зворотна сторона посмертної маски поета, яку на його обличчя насунули ті з «Пітера» – маски нешкідливого мужика-простачка. А щодо слідів такої ікони в тексті «Журналу», то там їх взагалі немає. У нашій розмові ця маска є зовсім позатекстовою.

Під усіма масками в «Журналі» світиться обличчя особистости, що на нього немає заперечення. Це русло є водночас і джерелом тієї несамовитої мовної енергії, яка не тільки єднає цю «строкату книгу» в цілість, але яка єднає її з *Кобзарем*, хоч ці два тексти написані різними мовами, і то в глибокому розумінні. Ця енергія – це не так залізна, як діамантова *воля* і абсолютно непохитна *віра* у своє власне титанічне «я». Саме через непохитність волі й віри у власну силу Шевченко може дозволити собі на будування всіх своїх масок, може іронічно, майже безтурботно гратися ними, вдаючи навіть, що серед них він сам загубився. Дуже можливо, що «Журнал» написаний саме для такої гри. Дуже можливо, що Шевченкові як емігрантові, з повсякчасно загрожуваною ідентичністю, був потрібний такий іспит, таке самовипробування, така вправа – на порозі загрози і спокусу, які на нього чекали. І тільки *писання як гра* могло йому дати нагоду для таких експериментів [8, с. 88].

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович. – Київ : Радянський письменник. – 1991. – 211 с.

2. *Дзюба І.* Тарас Шевченко / Іван Дзюба. – Київ : Києво-Могилянська академія. – 2008. – 698 с.

3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=Nfu7lOeAgNk>.

4. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=GBDpyo76_Fw.
5. *Забужко О.* Шевченків міф про Україну. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – Київ : Факт, 2009. – 148 с.
6. *Плющ Л.* Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці» / Леонід Плющ. – Київ : Факт. – 2001. – 323 с.
7. *Плющ Л.* «Причина» і деякі проблеми філософії Шевченка / Леонід Плющ // Сучасність. – 1979. – Чис. 3. – С. 9–10.
8. *Рубчак Б.* Живописаний Шевченко («Журнал» як текст) / Богдан Рубчак // ЗНТШ : Філологічна секція. – Нью-Йорк, 1991. – Т. 214. – С. 65–90.
9. *Шевельов Ю.* Микола Ге і Тарас Шевченко: Мистець у відмінному контексті / Юрій Шевельов // Світи Тараса Шевченка : зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С. 211.
10. *Шевченко Т.* Журнал (Щоденні записки) // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1960. – Т. 9. – 347 с.

*Віолетта Дутчак
(Івано-Франківськ)*

ШЕВЧЕНКІАНА В МИСТЕЦТВІ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ, ВИКОНАВСТВО, ЗВУКОЗАПИС

Серед блискучої плеяди діячів української культури, чий доробок назавжди ввійшов до світової скарбниці духовних цінностей, особливе місце належить геніальному поету і художнику Тарасові Григоровичу Шевченку. Творча особистість Т. Шевченка є винятково рідкісним явищем. Його універсальність проявився як у поезії, прозі, драматургії, так і в образотворчому і театральному мистецтві.

Поезія Шевченка була і залишається надзвичайно актуальною за змістом. Слово поета стало для української нації виразником її духовності, її прагнень та ідеалів, її віри у своє майбутнє. Серед багатьох символів українців ім'я Тараса Шевченка як знакової постаті національного пророка і кобза-бандура як народний музичний інструмент щільно пов'язані між собою. Недарма Шевченка називають великим Кобзарем, адже його творчість, як і мистецтво народних співців-музикантів, співзвучні між собою.

З кобзарським мистецтвом творчість Т. Шевченка завжди була нерозривно пов'язана. Це проявилось і на рівні конкретного використання образів народних співців – кобзарів-бандуристів, лірників у багатьох творах поета, і на рівні сили впливу його творчості, доступності його поезії простому народу, що загалом відповідне характеру виконавської творчості кобзарів. І недарма Шевченка називають Кобзарем, його творчість співзвучна традиційній епічній тематиці репертуару народних співців: співчуття до тяжкої долі свого народу, ненависть до його гнобителів, заклик до боротьби, лірично-побутові, жартівливі та сатиричні мотиви. Сам Шевченко особисто був знайомий з багатьма кобзарями, зокрема з Остапом Вересаєм – допомагав йому матеріально, записував репертуар. Образ кобзаря-бандуриста присутній у багатьох творах (поезіях і поемах) Т. Шевченка: «Перебендя», «Гайдамаки», «Катерина», «Тарасова ніч»,

«Мар'яна-черниця», «Невольник» («Сліпий»), у драмі «Назар Стодоля» та ін. В уста народних співців він вкладав традиційні для них твори – думи, історичні пісні, епічні моралізаторські розповіді, жартівливі, сатиричні пісні, що дає підстави стверджувати про глибинні знання поетом репертуару та виконавської манери кобзарів і лірників, сфери побутування народних інструментів. Іван Франко писав: «Живі враження кобзарів і кобзарських пісень мусили у Шевченка бути дуже сильні і численні, коли по десятилітній розлуці з Україною (від 1829 до 1839) він, виступаючи на поле літературне, майже щокрок малює образи кобзарів <...> В типовій фігурі кобзаря Перебенді [він] виявляє нам у значній частині свої власні тодішні думки про співацьку долю і співацьке призначення серед народу» [16, с. 227]. І підкреслював: «Піднесення щирого, людяного почуття у своїх земляків, ублагороднювання їх серця і думок, зберігання споминів про бувальщину і передача добрих та світлих здобутків тої бувальщини новим поколінням – ось зміст тої служби, ось діяльність кобзаря, співака народного, якого намалював нам Шевченко в Перебенді і яким, очевидно, й сам бажав ту пору стати для свого народу» [16, с. 226].

Саме близькість поета до почуттів простого народу, до його дум і надій стала першоосновою втілення його поезії в музиці ще до професійних обробок композиторами. Кобзарські замальовки в Шевченка модифікуються зі сценок у стилі народних картин «Козак Мамай». За дослідженнями Ніни Королюк, «авторами перших пісень на Шевченкові вірші були невідомі лірники, кобзарі, селяни. Свої пісні з текстами великого Кобзаря вони співали і на вже існуючі мелодії народних пісень, і складали пісні, які продовжували своє життя як народні» [9, с. 28].

З образом мандрівного кобзаря в Шевченковій поезії асоціюється історія (гетьманщина), релігійність (звертання до Бога, сакральність існування між землею і небом). Не випадково кобзарі в Шевченковій поезії – сліпі виконавці: «Сліпий самітник відчужений від людей, бо саме в ізоляції добувають і набувають істину» [13, с. 104]. Сліпі кобзарі приносили до решти розуміння внутрішнього, «зворотного боку речей», несли усвідомлення національної ідентичності, необхідності оновлення українського буття.

Шевченкові кобзарські мотиви відтворюють типові архетипи української психології. Як зауважує Леся Генералюк, «вони знакові, це своєрідний відбиток душі поета і водночас душі народу. В них сконцентровано ключові параметри українського менталітету і причинно-наслідковий зв'язок, який формує буття нації та окремої людини <...> Шевченкову “кассандрівськи” трактовану тему невидючого кобзаря, що виспіває-плаче на розпутьтях велелюдних, де він незалежно від присутності / відсутності слухачів, завжди від'єднаний від світу людей, бо насправді не він не бачить – його, істинного, ніхто не бачить, не бачить той безмір, той космос, в який розчахнута його душа, – можна назвати гіпотипозисом-матеріалізацією образу власного “я” автора» [1, с. 347].

Саме тому Шевченкові численні поетичні композиції стали не лише народними піснями, але міцно закріпилися в кобзарському репертуарі. Для виконання творів Шевченка, зокрема і кобзарями-бандуристами, важливим і необхідним є глибоке знання фольклору. Станіслав Людкевич зазначає: «Хто хоче розуміти, відчуті і інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчуті ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка» [11, с. 239].

І в ХХ ст. бандуристи постійно звертаються до поезії Шевченка, вкладаючи в неї свою музичну інтерпретацію, підкреслюючи актуальність її звучання. Не випадково зі словом поета пов'язували національну самоідентифікацію, розуміння й усвідомлення власної етнічної приналежності. Тому й особливе наповнення поезія Шевченка отримала в музичній інтерпретації з уст представників української еміграції, української діаспори.

Серед здобутків бандуристів діаспори ХХ – початку ХХІ ст. – перекодливі результати в галузях виконавства, методики гри, створення інструментарію. І хоча загальна тенденція функціонування бандурного виконавства за кордоном носила аматорський характер, у багатьох аспектах бандуристи зарубіжжя, митці «вільного світу» були попереду бандуристів України, довели фахову зрілість і майстерність у різноманітних виконавських формах, репертуарних пошуках. Їхні численні здобутки були зумовлені як бажанням зберегти національний характер свого мистецтва, так і ширшими можливостями, без ідеологіч-

ної заангажованості, у виконанні різнохарактерного та різностильового репертуару.

З іменем Шевченка пов'язана й діяльність багатьох солістів та музичних колективів українського зарубіжжя, серед яких Капела бандуристів ім. Т. Шевченка з м. Детройта (США). Окрема «місійна роль» Капели розпочинається з 1941 року, коли вона відновлює роботу в окупованому фашистами Києві й обирає для себе назву – імені Тараса Шевченка. Ім'я Кобзаря стало символом Капели, а його ідеї – провідними національними постулатами для виконавців. Кардинально змінюється репертуар колективу. До нього входять патріотичні, раніше заборонені радянською цензурою твори, зокрема шевченківські «Встає хмара з-за лиману», «Заповіт» та ін. Перший зі згаданих творів написаний засновником колективу Василем Ємцем для капели, що постала 1918 року в Києві за часів гетьманату Павла Скоропадського.

Капела бандуристів ім. Т. Шевченка відіграла об'єднавчу роль для українських громад, розпорошених по світу, стимулювала розвиток музичного мистецтва в еміграції на професійному рівні, достойно представляючи українську національну культуру, що засвідчили численні відгуки музикознавців на сторінках багатьох часописів, які змальовували бандуристів як виконавців «не так пісень, музики і мистецтва, як чуття, наслідження і правди», виконавців «старого містерійного ритуалу, виповненого звуками пісні і звуками струн» [15, с. 335]. Упродовж усіх історичних періодів функціонування (з 1918 р. в Україні, з 1944 р. за кордоном) до репертуару Капели входили твори Т. Шевченка. Їх незмінно виконували на концертах, пізніше фіксували у звукозаписах. Керівники Капели завжди присвячували Т. Шевченку окремі концертні номери та цілі тематичні програми.

Багатолітній керівник капели Григорій Китастий створив чимало цікавих композицій, серед яких авторська сюїта «Грай, кобзарю» та численні обробки народних пісень на слова Шевченка. «Грай, кобзарю» – це своєрідна вокально-інструментальна сюїта тричастинної форми, в основі якої авторська музика та народні інструментальні танцювальні мелодії. Твір змальовує картину козацького відпочинку між військовими подіями, коли на перше місце виходили гуляння, веселощі, танці, що і

відображає життєрадісний, веселий характер. Крайні розділи композиції бравурні, динамічно насичені – хорове звучання та бандурний акомпанемент *tutti* контрастують з наскрізною середньою частиною, що розпочинається інструментальними танцями (гопаком, метелицею), пізніше переходить у вокально-хорову модифікацію танцю, а перед репризою об'єднує обидві мелодичні лінії (танців та хору). Композиція в цілому надзвичайно звукообразальна, має видовищно-театралізований характер. Це проявляється і в окремих вигуках-репліках хору, і в ритмічних протиставленнях окремих партій, і в імітаціях мелодичних ліній.

Капела першою повернула із забуття твори Гната Хоткевича на слова поета. Керівник Капели бандуристів ім. Т. Шевченка Володимир Колесник, який очолював її у 1984–1996 роках, спрямував усі зусилля на опанування капелянами всіх тонкощів харківського способу гри, що були детально описані Хоткевичем і використані в його мистецькій спадщині. Шедеври Г. Хоткевича, такі як «Байда», «Буря на Чорному морі», «Заповіт», органічно ввійшли до репертуару капели. У першому турі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка на історичній батьківщині в 1991 році (під символічною назвою «Ми знов з тобою, Україно») уперше для вітчизняного слухача прозвучали такі твори, як «Заповіт» (на сл. Т. Шевченка), «Корчомка», «Байда», «Невільничий ринок у Кафі», «Буря на Чорному морі» [3].

Загалом, багата дискографія Капели засвідчує популярність шевченківської тематики та її незмінну присутність у репертуарі впродовж багатолітнього функціонування колективу: «Встає хмара» В. Ємця, «Гайдамацька пісня» К. Стеценка, «Реве та стогне» Д. Крижанівського, «Заповіт» Г. Хоткевича, «Грай, кобзарю» Г. Китастого, «Сонце гріє» в обробці П. Потапенка тощо (див. додаток) [18].

Важливо, що окремий збірник освітньої комісії Товариства українських бандуристів 1987 року повністю присвячений шевченківській тематиці [6]. До нього ввійшли композиції К. Стеценка, П. Демущького, В. Заремби, Л. Ревущького, Я. Степового, А. Кос-Анатольського, А. Філіпенка, а також обробки бандуристів В. Ємця, Г. Китастого, М. Дейчаківського та ін. Твори розраховані на жіночий, чоловічий, мішаний склад. Фактура акомпанементу нескладна, доповнює чи відтіняє вокальні партії.

Шевченківська тематика стала невід'ємною складовою репертуару Дівочої капели бандуристок (Детройт, США) під керівництвом Петра Потапенка («У тієї Катерини» М. Лисенка, «У перетику ходила» М. Федоріва) та ансамблю «Гомін степів» Школи кобзарського мистецтва (Нью-Йорк, США) під керівництвом Юліана Китастого [14].

Капела бандуристів Канади (Торонто), заснована 1991 року, об'єднує понад 40 виконавців – хористів та бандуристів. За типом формування колектив продовжує традиції ансамблевого українського бандурного мистецтва, що, зокрема, проявилось в чоловічому складі капели, орієнтації на принципи діяльності полтавської капели бандуристів (1928–1934), теорії, методики і практики Гната Хоткевича, орієнтації на репертуар, що охоплює епічні твори, козацькі пісні, духовно-релігійні композиції, а також сатирично-гумористичні та авторські твори, зокрема на слова Т. Шевченка. У цих завданнях практика канадської капели близька напрямом діяльності Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (США). Художній керівник капели – відомий бандурист, заслужений артист України Віктор Мішалов, хормейстер – Андрій Дмитрович, концертмейстер – Юрій Петлюра. У творчій діяльності колективу чітко проглядається синтез традицій хорового й бандурного мистецтва України та діаспори, характерний загалом для ансамблевого виконавства бандуристів.

Капела видала свій перший компакт-диск у 2004 році, а в 2009 році – другий під назвою «Граї кобзарю». Якщо перший диск презентує рівень становлення колективу, репертуарні пошуки, то другий відображає чітке формування власного творчого обличчя, виконавського стилю. Шевченкіану представили традиційні для чоловічої капели бандуристів твори: «Встає хмара» В. Ємця, «Реветь та стогне Дніпр широкий», «Граї, кобзарю» Г. Китастого. Незабаром планується видання третього компакт-диску, який матиме назву «Слово Тараса», на основі музично-поетичної програми, з якою Канадська капела бандуристів виступала протягом концертних сезонів 2009–2012 років. Концерт «Слово Тараса» складається з 18 музичних творів різних композиторів на слова поема Тараса Шевченка. Крім музичних творів, композиція охоплювала декламації (у виконанні Юрія Келебая й Петра Гринишина), що в сукупності творили

гармонійне та монументальне поєднання. Перше аранжування композиції «Слово Тараса» створив ще Данило Піка для Київської капели бандуристів 1939 року. Удруге ця композиція прозвучала 1950 року в Детройті у виконанні Капели бандуристів ім. Т. Шевченка під керівництвом Григорія Китастого. Зараз Канадська капела бандуристів подарувала їй третю сценічну долю та відповідний звуко- і відеозапис [17].

Сольна шевченкіана знайшла своє гідне місце й у репертуарі співаків-бандуристів українського зарубіжжя. Шевченкіана зафіксована в сольному виконавстві бандуристів зарубіжжя порівняно жанрово широко. Одним з перших шевченківські твори у вокально-інструментальному та інструментальному варіантах представив **Михайло Теліга** (Чехословаччина, Польща). Ще в 1934 році у Варшаві він записав на трьох платівках твори у власному виконанні на бандурі, які були видані польською фірмою «Syrena electro» («Syrena Record»). Серед них і шевченківські композиції «Максим Залізняк» («Літа орел») і «Тарасова ніч» («Встає хмара з-за лиману») [2].

Співак-бандурист **Володимир Луців** (Лондон, Великобританія) представляв у власному репертуарі широку жанрову палітру, що може вважатися типовою для професійного концертуючого виконавця (дума, обробка народної пісні, романс-солоспів). Шевченкіану у творчості В. Луціва репрезентують «Невольник» А. Голуб, «Встає хмара з-за лиману» В. Ємця, «Гетьмани» М. Лисенка, народні – «Бандуристе, орле сизий», «Думи мої» та ін. Згадані твори бандурист виконував на інструменті харківського типу з індивідуальною системою перемикання тональностей (англійського майстра В. Гляда). Для виконавської манери В. Луціва характерні, з одного боку, індивідуальні пошуки, зумовлені специфікою тембру співака-тенора, що не є поширеним серед кобзарів, з другого – стильовий синтез народно-автентичних засад та академічного професійного мистецтва, що став характерним для бандурного мистецтва другої половини ХХ ст. як в Україні, так і в середовищі українського зарубіжжя [10].

Богдан Шарко (Мюнхен, Німеччина) також не оминув шевченківський репертуар. До його короткограючої платівки «Пісні при бандурі» поряд з піснями-романсами «Повій, вітре, на Вкраїну», «Чорний кольор» увійшла «Встає хмара з-за ли-

ману» на слова Т. Шевченка. У пресі відзначалося, що співак «технічно заавансований з виразною дикцією, приємним тембром», його голос звучить «велично і молитовно», «баритон широкого діапазону розвивається рівномірно від п'яно до драматичного форте і навпаки» [5].

Володимир Мота (Монреаль, Канада) – співак-бандурист, автор обробок та аранжувань для бандури. За словами виконавця, «головне багатство – у піснях, у їх словах <...> Звісно, мені до душі виконувати пісні на слова Шевченка» [7]. Бандурист використовує інструмент київського типу, без системи перемикування тональностей, інкрустований зображенням Т. Шевченка. Його виконання характеризується шляхетною, виважено виразною манерою, що досягається завдяки глибокому оксамитовому тембру баса, чудовій дикції та артикуляції, фаховій вокальній школі та багаторічному концертному досвіду. Виконавська творчість співака-бандуриста зафіксована на двох компакт-дисках: «Бандурист» (2006) та «Твори Т. Шевченка в піснях» (2011), присвяченому 150-й річниці смерті Т. Шевченка.

Диск «Бандурист» містить декілька Шевченкових творів («Реве та стогне Дніпр широкий», «Над річкою в чистім полі», «Вітер віє, повіває»), а «Шевченківський» альбом охоплює відомі вірші поета, що стали предметом музичної обробки українських композиторів та народної творчості. Це, зокрема, композиції «Заповіт» і «Встає хмара з-за лиману» К. Стеценка, «Реве та стогне Дніпр широкий» Д. Крижанівського, «Три шляхи» Я. Степового, «Єсть на світі доля» А. Кос-Анатольського, «Гомоніла Україна» О. Гарнавської, а також мелодії народних пісень, оброблені виконавцем («Зоре моя вечірняя», «Плавай, плавай, лебедонько», «На розпутьї кобзар сидить», «Вітер віє, повіває», «Тече вода в синє море», «Думи мої» та ін.). В. Мота пропонує власне прочитання шевченківських текстів крізь призму музики, часом оригінальну інтерпретацію відомих мелодій, привносячи індивідуальні риси у відтворення темпових, агогічних, динамічних, артикуляційних позначень. Співак застосовує і традиційні для кобзарства речитативні епізоди, підкреслюючи, що в кобзарів слово завжди було домінуючим порівняно з грою.

Слід також згадати, що Шевченкова поезія надихнула і композитора діаспори Юрія Олійника на написання рефлексії

«До Шевченка: Дума про чорнобильське село» (на слова О. Гай-Головка).

Шевченкіана в репертуарі бандуристів постійно становила невід'ємну (поряд з епосом, народною піснею) й актуальну (ідеологічну, суспільно-політичну, патріотичну) складову. Шевченкове слово уособлювало національну самоідентифікацію, розуміння й усвідомлення власної етнічної приналежності. Саме тому поезія Т. Шевченка своє особливе наповнення отримала в музичній інтерпретації представниками української еміграції, української діаспори, зокрема й бандуристами.

Шевченкіана представлена впродовж усього періоду розвитку бандурного мистецтва діаспори, а серед творів, що зафіксовані у звукозаписах, переважають композиції на слова поета «Думи мої», «Заповіт», «Рече та стогне Дніпр широкий», «Встає хмара», «Грай, кобзарю», дума «Невольник» та ін. Будучи збереженими у звукозаписах, шевченківські твори бандурного репертуару виконували не лише культурно-мистецьку, але й ідеологічну та національно-просвітницьку функцію, відкриваючи для нових поколінь силу духу емігрантів попередньої епохи, їхню натхненність поетовим словом, патріотизм, громадянську і національну свідомість, високу фахову майстерність, що підтверджується потребою сучасного переведення більшості ранніх звукозаписів у цифровий формат.

Очевидно, і надалі кожне нове покоління митців знаходитиме в поезії Шевченка актуальність тематики, невичерпне джерело образів, активні імпульси для композиторської та виконавської бандурної творчості.

Додаток

ФОНОГРАФІЯ

Сольні звукозаписи

1. *Michał Teliga* (bandura solo). – «Tarasowa nicz» (ze śpiewem w języku ukraińskim). «Maksim Zalizniak». Pieśń ukraińska. – Syrena Record. – № 8229. – 1934.
2. *Луців Володимир*. Українські пісні й думи. – CD. – Наш формат, 2009.
3. *Мота Володимир*. Бандурист. – CD. – Canada, 2006.
4. *Мота Володимир*. Твори Тараса Шевченка в піснях. – CD. – Canada, 2011.

Звукозаписи Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (США) Концертний тур 1983 р.

Сторона 1

1. **The Clouds Are Rising – Встає хмара.** Ukraine laments her people's fate of bondage and serfdom through the words of Taras Shevchenko (1814–1861). Composed by Vasyl Yemetz (1890–1982), the Chorus's founder and director, in 1918.
2. **The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня.** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – K. Stetsenko.

Сторона 2

1. **The Mighty Dnipro River – Рече та стогне.** A musical adaptation of T. Shevchenko's testament in which the poet resolves never to rest until Ukraine is free.

Ми знов з тобою, Україно – 1991

Сторона 1

1. **Testament – Заповіт.** Taras Shevchenko's testament to his Ukrainian brethren. Music by Hnat Khotkevych.

Сторона 2

1. Play, Kobzar! – Грай, кобзарю! The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance ‘so that the earth trembles’. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine’s 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).

2. The Clouds are Rising – Встає хмара. Ukraine laments its people’s fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus’ founder and first director in 1918.

3. The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня. An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – K. Stetsenko.

Best of Kapella, vol. 1

Сторона 2

1. The Sun is Shining – Сонце гріє. An arrangement by P. Potapenko based on lyrics by Taras Shevchenko (1814–1861).

Black Sea Tour 1994

Сторона 2

1. Play, Kobzar! – Грай, кобзарю! The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance ‘so that the earth trembles’. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine’s 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).

2. The Clouds are Rising – Встає хмара. Ukraine laments its people’s fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus’ founder and first director in 1918.

3. The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня. An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – Kyrylo Stetsenko (1882–1922).

**Ми знов з тобою, Україно
(Again With You, My Ukraine) – 1991**

Compast Disc

1. Testament – Заповіт. Taras Shevchenko's testament to his Ukrainian brethren. Music by Hnat Khotkevych.

2. Play, Kobzar! – Грай, кобзарю! The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).

Compast Disc No. 2

1. Play, Kobzar! – Грай, кобзарю! The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).

2. The Clouds are Rising – Встає хмара. Ukraine laments its people's fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus' founder and first director in 1918.

3. The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня. An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – Kyrylo Stetsenko (1882–1922).

1. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – Київ : Наукова думка, 2008. – 544 с.

2. *Дутчак В.* Звукозаписи бандуристів української діаспори / В. Дутчак // Матеріали науково-практичної конференції «Розвиток та популяризація бандурного мистецтва» (Чернігів, 31.03–1.04.2012). – Чернігів, 2012. – С. 25–28.

3. *Дутчак В. Г.* Ми знов з тобою, Україно / Віолетта Дутчак // Музика. – 1991. – № 5. – С. 24–25.

4. *Дутчак В. Г.* Тарас Шевченко і мистецтво кобзарів-бандуристів. Історія і сучасність / Віолетта Дутчак // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. 8. – С. 169–178.

5. *Дутчак В. Г.* Творчість Т. Шевченка як складова репертуару бандуристів українського зарубіжжя / В. Дутчак // Тарас Шевченко та кобзарство :

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 14–16 квітня 2010 р. – Львів, 2010. – С. 56–61.

6. Збірка нот на бандуру. Твори на шевченківський концерт / упоряд. І. Завадівська та І. Махлай. – США : ТУБ, 1987. – Вип. 14. – 43 с.

7. *Золотнюк А.* «Через ту бандуру бандуристом став» / Анна Золотнюк // Вільне життя плюс (Тернопіль). – № 48 (15160). – 2010. – 25 червня.

8. *Китастий Г.* Вставай народе. Твори для капели бандуристів / Григорій Китастий ; упоряд., вступ. ст., короткі біограф. дані О. Коновала. – Київ : Музична Україна, 1996. – 178 с.

9. *Королюк Н.* Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів / Ніна Королюк. – Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 1995. – 198 с.

10. *Луців В.* Від Бистриці до Темзи. Спогади, документи, публікації, листи / Володимир Луців. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.

11. *Людкевич С.* Про композиції до поезій Шевченка / Станіслав Людкевич // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 238–242.

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

13. *Мойсеїв І.* Космос Тараса Шевченка: поезія, проза, образотворчість / Ігор Мойсеїв. – Київ : УкрСІЧ, 2009. – 390 с.

14. Під срібний дзвін бандур. З репертуару Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та Дівочої капели бандуристок, Детройт, США / упорядкув. П. Потапенка. – Київ : Музична Україна, 1993. – 216 с.

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

16. *Франко І.* Переднє слово (До «Перебенді» Т. Шевченка) // Світова велич Шевченка: збірник матеріалів про творчість Т. Шевченка. – Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1964. – Т. 1. : Т. Шевченко у вітчизняному дожовтневому літературознавстві. – С. 215–235.

17. Canadian Bandurist Kapella [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.banduristy.com>.

18. Ukrainian Bandurist Chorus [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.bandura.org/>.

Оксана Жижома
(Маріуполь)

ПОЕТИЧНА МОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Українська пісенна культура – одне з найцінніших духовних надбань народу за багатовікову його історію. Ставши невід’ємною складовою кращих набутоків світу, вона посіла в них справді визначне місце. У народних піснях відображено найрізноманітніші прояви життя українського трудового народу – його нележку, але героїчну історію, тривалу і запеклу боротьбу з поневолювачами. Народна пісня – незатьмарене джерело життя і повсякденних турбот трудівників, яка правдиво відгукується на найрізноманітніші події в житті простих людей. Традиційний фольклор – безіменний, його зразки тривалий час перебувають в усному побутуванні, шліфуючись і вдосконалюючись. Колись, напевне, були відомі і їхні автори, та з часом імена загубилися. Найчастіше пісня, створена автором і композитором, ставала популярною серед народу, а оскільки сприйнятий текст передавався в усній формі, ім’я автора й композитора затиралося, втрачалося, і пісня починала побутувати як народна. Можливі й інші випадки. Наприклад, відомий авторський текст (вірш) покладено на народну мелодію або мелодію композитора, ім’я якого залишалося невідомим. Бувало й таке, що на основі певного авторського тексту складався подібний мотивами та образами з тією ж ритмомелодикою, але інший народний текст, що побутував паралельно з літературним.

Вагомий вклад у розвиток української усної словесності зробили твори великого українського поета Тараса Григоровича Шевченка, чий твори були настільки глибоко сприйняті народом, що стали частиною його творчості. Жодна власне народна пісня не може зрівнятися в популярності із «Заповітом» Т. Шевченка чи піснею «Рече та стогне Дніпр широкий» (вступ до балади «Причинна»), що стали немовби національними гімнами. Не менш відомими й улюбленими є «Думи мої, думи мої...», «По діброві вітер виє», «Така її доля», «Летить галка через балку», «Зоре моя вечірняя», «За байраком байрак», «Плавай, плавай, лебедонько», «Нащо мені чорні брови», «Садок

вишневий коло хати». Менш поширеними є інші пісні на слова Шевченка чи створені на їх основі народні варіанти – «Вітер з гаєм розмовляє», «Все йде, все минає», «Гей, три шляхи широкії», «Ой не п'ються пива, меди», «Ой одна я, одна», «Тече вода в синє море» та ін. Недаремно автор цих пісень має визнання народного кобзаря.

Джерелом тематики та образності його творів була усна словесність, ритмомелодика своїх поезій він теж черпав зі скарбниці народної лірики (лише коломийковим розміром написано більше ніж половина усіх його текстів). А тому таким природним і невимушеним був процес проникнення поезій Шевченка в український фольклор. Його лірика, глибоко закорінена в національну образність, символіку, традицію форми, у свою чергу стала необмеженим джерелом усної словесності. Ні до, ні після Шевченка не було письменника, який би долучився до продовження народної традиції такою мірою, як великий Кобзар.

«Сфольклоризовані» пісні, написані на вірші Тараса Григоровича Шевченка нашим сучасником, талановитим композитором, керівником Кубанського козачого хору, Віктором Захарченком стоять в одному ряду з найпопулярнішими і найулюбленішими українськими народними піснями. Для тих, хто хоч раз бував на концертах цього унікального колективу, цей цикл пісень – як сильний водоспад, пісенна повінь, потік, який знищує все на своєму шляху; вибухові мелодії, вражаючі музикальні ідеї, надзвичайне натхнення. І це відбувається тоді, коли композиторська пісенна творчість здає свої позиції під натиском поп-культури! У чому ж секрет?

Лексичне багатство поетичної будови творів Шевченка, відповідна структура речень і порівнянь, з одного боку, і талановита їх музична інтерпретація нашим сучасником, з другого, дозволили скласти в пісенному фонді народу своєрідний проміжок між безіменною музично-поетичною і професійною культурою. Виняткова мистецька краса випливає з поетичних слів і мелодій про кохання в піснях «Вітре буйний», «Ой маю, маю я оченята», «Нащо мені карі очі», високою художністю позначено поетичні рядки й мелодія твору «Зоре моя вечірняя». Емоційно багатою, експресивною, насиченою історичними і фольклорними реаліями є пісня «Посіяли гайдамаки».

Т. Шевченко, вийшовши з гущі народної, добре знав життя простого люду, глибоко вникав у національні і соціальні проблеми тогочасної дійсності. «Якщо інші українці, з маєтних старшинських, дворянських чи поміщицьких родин та аристократичних салонів спонукані інтелектом, добрим серцем чи модою на демократизм, шукали свій народ, ходили, рядилися в українців, поверталися до нього (і за це їм велика дяка!), то Шевченко ніколи зі свого народу й не виходив, не відривався ні в Петербурзі, ні навіть у засланні. Він у ньому органічний до інтимності...» [2, с. 2]. Здатність розвивати народні традиції у своїх творах та одночасно знаходити оригінальні художні рішення – визначальна риса творчої особистості Шевченка. Уже в ранніх творах класика простежується майстерне поєднання його індивідуальних поетичних рис із поетичними народними традиціями, унаслідок чого піднеслися на новий якісний рівень змістовно-стилістичні шари нової української літератури. З особливою силою і глибиною втілено духовний досвід народу. Джерелом поетичної наснаги для Т. Шевченка був фольклор, його новаторство виявилось не у виборі тем, сюжетів, а у створенні художніх образів. Від майстерності автора створювати художні образи на народнопісенній основі залежить рівень естетичного задоволення реципієнта. Даючи основні поняття і проникливу характеристику психології поетичної творчості і психології сприйняття твору, І. Франко зазначав: «Кожний, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення... Поет для до сконання сугестії мусить розворушити цілу свою духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якість вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як частини якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній

певні тривкі вібрації, що не втихли б і по прочитанню твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводючи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове переживання і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дримають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього я, зворушуючи його до більшої або меншої глибини» [4, с. 251–252].

Шевченко не перший в українській літературі звернувся до народної творчості, і новизна у використанні фольклору визначалася не лише майстерністю поета у відтворенні народних мотивів. Новаторство Шевченка – у його самовираженні через фольклористичні образи, у тому повнокровному сприйнятті життя, пульсуючій енергії почуттів, що так характерні для української народної пісні. «Його поезія відзначається найвищою простотою, безпосередністю і природністю, що їх надibuємо в найкращих народних піснях» [3, с. 388]. Поет глибоко відчував дух фольклору, а пісні, написані на його вірші, вирізняються ліричною проникливістю, глибиною і підкресленою простотою викладення. В одному зі своїх інтерв'ю Віктор Захарченко, підкреслюючи надзвичайну глибинність народних пісень, зазначає, що головне в піснях – це текст, а не музика, адже легко сприймаючи на слух мелодію, не кожен здатен осмислити, зрозуміти глибокий зміст народної пісні: «При всьому моєму поклонінні перед музикою, я вважаю, що первісним є слово. “Спочатку було Слово...” – не випадково сказано в Євангелії. І це абсолютна правда, бо на будь-які вірші композитор може написати кілька варіантів мелодій, а от чотири рядки у віршованій формі з глибинним змістом, який є у народної пісні або у поетів-класиків, здатен створити далеко не кожний!» [6]. Дійсно, інколи слово класика можна сприймати як орієнтир у художніх пошуках, як вираження національного духу, народного світогляду, культури, моральних принципів нації, воно є високим естетичним авторитетом, як те головне в національній художній традиції, що можуть використати і наші сучасники. Вірші Шевченка самі по собі здатні повідомити пісням інші,

різноманітні параметри, і талановитий композитор, припадаючи до джерела української поетичної традиції і відшуковуючи музичний ключ до великого українського класика, здійснює не суто композиторську інтерпретацію його текстів, а застосовує їх фольклорний метод засвоєння, пам'ятаючи, що більшість віршів Шевченка вже розспівані. Такий синтез дозволяє повному інтерпретувати художні образи. Концерти кубанських козаків – це зустріч у родинному колі, а їхні пісні – немовби ковток джерельної води. Автора понад 300 пісень, диригента Віктора Захарченка по праву можна назвати героєм України. Він – українець з походження і по духу, перебуваючи далеко від Батьківщини, зумів зробити для України стільки, що переоцінити це неможливо. З особливим трепетом на концертах хору ми, українці, відкриваємо для себе Україну, слухаючи проникливий спів пісень на вірші Тараса Шевченка, талановито аранжованих Віктором Захарченком.

Будь-який витвір мистецтва розрахований передусім на наше сприймання, він зворушує нас більше або менше. Таємниці його впливу слід шукати насамперед у тих засобах, за допомогою яких автор нас зворушує. Звичайно, на кожного по-різному діють образи поетичної мови в музикальній інтерпретації, але спільне в них те, що вони найвлучніше і наймісткіше узагальнюють життя. Зворушливо сприймаються такі дороги, ніби виплеснуті з власної душі, читані-перечитані рядки, бо своїх артистів Захарченко наставляє: «Співайте пісню так, наче ви її самі написали», і перед глядачами постають поетичні образи, які малюють слухову чи зорову картину, а відтак сприймаються безпосередньо. Своїм впливом вони створюють ілюзію реальності й одразу викликають низку асоціацій – без особливого напруження уяви.

Майстерне виконання солісткою Кубанського козачого хору Мариною Крапостіною пісні «Зоре моя вечірняя, зійди над горою» – це правильно розставлені зорово-слухові асоціативні акценти, на фоні яких увиразнюються і сприймаються безпосередньо і українська пишна природа, і прониклива туга поета за рідним краєм, і його переживання за долю України. Для передачі цілого спектра почувань ліричного героя в пісні є цілий арсенал художньо-поетичних засобів: звертання до неживої природи (*друзе, зоре*), зменшувально-пестливі фор-

ми (*тихесенько, сонечко, веселочка*); нестягнені прикметникові форми (*вечірняя*); тропи, складна асоціативна метафорика, які майстерно проникливим тембром голосу, інтонаційно передає співачка. Синтез сильного влучного слова і прекрасної мелодії виводить пісню на якісно новий рівень, у якій не лише фіксуються якісь життєві факти (як це робить народна уява), а й з'являється філософське осмислення дійсності, пісня стає актуальною і сучасною. Через висловлення індивідуального правдивого ставлення відбувається переосмислення тематики: переносяться акценти із суб'єктивного на загальнолюдське, загальнонародне, національне, підсилюється психологізм. З цього приводу сам композитор наголошував на тому, що хор повинен виконувати лише ті твори, у яких є правда народна. Із самого початку виконання пісня набуває рис елегійності та медитативності завдяки тому, що в текст уводиться пейзаж у вигляді розгорнутої картини природи як композиційний елемент, але вже в другому куплеті пісня досягає своєї кульмінації, де на фоні природи автор відтворює життєву конкретику, яка спричиняє підвищену емоційність сприйняття всього твору. Увага переноситься на саму людину, її думки і почуття. Елементи сюжетності чи подієвості поступаються місцем відтворенню душевних станів, а отже, пісня тяжіє до описово-споглядального характеру.

Нова музична інтерпретація відомого твору не лише приносить естетичне задоволення, але й показує, як багато ховає в собі поетичне слово, поетичний образ, який його підтекст. Кожен рядок нам дає узагальнену картину, а за всіма цими рядками стоїть глибокий зміст. Тому сприймання Шевченкових поетичних рядків через музику не зводиться до звичайного розуміння змісту. Значною мірою воно інтуїтивне, чуттєво-образне. Кожен поетичний образ є якоюсь мірою алегоричним: через конкретне він виражає загальне, ширше, істотніше, те, що треба собі уявити. Кожен образ дає простір для уяви. Мистецтво веде в світ, де все оживає, сповнене смислу і духовності. Поетичне слово мовби просвічується в контексті музики і проектує в нашій свідомості відповідні уявлення. «Музика – це мова душі, вона з серцем розмовляє. Іноді навіть незмістовні, пусті слова, завдяки гарній мелодії надовго западають у душу. Тому те, про що буде співати артист, а тим більше хор, дуже важливо.

Людам слід давати таке мистецтво, яке б полонило душу, залишаючи в ній світле і добре, підносило людську особистість» [6].

Звернення композиторів до творчості Т. Шевченка пояснюється ще й тим, що його вірші характеризуються надзвичайною щирістю: бо від того, наскільки по-справжньому і щиро будуть виконані пісні, залежить рівень відгуку в душах і серцях сучасного глядача, який оцінює не лише поетичну художню образність, але й майстерність її донесення до аудиторії. Тому істинність, справжність має бути не лише на етнографічному, але й на емоційному рівні; аудиторія повинна вірити всьому тому, що відбувається на сцені, співпереживати, відчувати зв'язок із самим поетом через створені сценічні образи. Народна свідомість реагує лише на те, що є співвідносне з національною традицією, близьке до неї духовно та ідейно, відповідає художнім уподобанням народу. У текстах Т. Шевченка немає чогось несприйнятного, того, що в процесі усної обробки могло б відкидатися, шліфуватися, поки пісня не вкладеться в рамки національної традиції, як це іноді трапляється з іншими народними піснями літературного походження. Пісні на вірші класика «не піддаються» такій обробці, а відразу увійшли в ранг народних. Народ не присвоює собі те, що є для нього чужим, незрозумілим. Фольклоризація літературних пісень – явище складне, і часом важко пояснити, чому відбираються саме ті тексти, та музика, а не інші, чому в одні вносяться значні зміни (деякі пісні доповнюються, деякі, навпаки, скорочуються, замінюються окремими словами і т. п.), а інші залишаються без змін. Зіставлення варіантів літературних пісень з їх оригіналом не завжди дає логічне пояснення цього складного, непередбачуваного процесу. Тут діють якісь свої внутрішні закони відбору і трансформації, які неможливо нав'язати ззовні. Ф. Колесса так формулює цю думку: «Щоби ж книжковий твір міг перейти в усну традицію і стати народною піснею, мусить він змістом і формою достроюватися до творів усної словесності, і, що найважливіше, він мусить, неначе прищеплена галузка, прийнятися на дереві народної поезії, втягти в себе його животворні соки та зростися з ним в одно, мусить перейти довгий процес асиміляції та вигладжування, а цього ніяк не можна заступити штучним способом» [1, с. 237]. Оскільки пісня – літературно-музичний твір, у цьому процесі важливе значення має і мелодія.

Цикл пісень Віктора Захарченка на слова Шевченка «Вітре буйний», «Нащо мені чорні брови», «Ой маю я оченята», «Посіяли гайдамаки» написані, власне, із застосуванням фольклорного методу їх засвоєння. Творчо використовуючи цей досвід фольклору, композитор дає поезії позаособистісне музичне тлумачення, розчиняє її індивідуальне у всезагальному народному.

Наприклад, у пісні «Вітре буйний, вітре буйний» (її талановито виконує солістка Кубанського хору Марина Гольченко), з одного боку, лірична героїня висловлює своє власне бачення і розуміння світу, яке, як правило, не збігається із загальноприйнятим, бо зроджені в її душі почуття виходять за рамки народної психології (яка тяжіє до спрощення) – вони драматизуються, поетизуються, зображаються як щось небуденне, унікальне за своїми проявами, а з другого, – виникає симфонічна за своєю складністю концепція, у якій поет наче розпорощується, збагачуючи народне.

У виконанні Кубанського козачого хору відзначаються особливою музичною красою саме багатоголосі пісні, «розспівані» на кілька рівнозначних мелодій, кожна з яких становить самостійну мистецьку вартість, а в гуртовому звучанні захоплюють самобутністю ладу. Такою є пісня «Посіяли гайдамаки», яка в хоровому виконанні сприймається як потужний могутній посыл великого Кобзаря до майбутніх поколінь. На наших очах відбувається духовна подія національного значення.

Оригінальність пісенної творчості В. Захарченка змушує вслухатися в кожне слово Кобзаря, по-новому осмислюючи і сприймаючи зміст віршів. Майстерне застосування Захарченком-фольклористом нового художнього методу робить цикл пісень на вірші Шевченка унікальними. Переконаливо розвиваючи народнопісенну традицію, композитор водночас збагачує її новим досвідом духовного пізнання, його пісням властива яскрава мелодійність, майстерність форми і, урешті-решт, надзвичайна сила емоційного впливу на слухачів, що викликає відповідні реакції. Своєю музикою Віктор Гаврилович Захарченко продемонстрував пронизливе проникнення у світ геніального Кобзаря. На одному диханні прослуховується «Приношення Україні», воно відспіване для нас і про нас. Культ Шевченка і його слова на Кубані й в Україні досі у вели-

кій повазі, у тому числі й завдяки Кубанському козакому хору і його керівникові Вікторові Захарченку, інтегратору національного духу. «Спи, Тарасе, брате рідний, поки Бог не збуде», – написана по смерті Кобзаря пісня прижилася й на Кубані.

1. Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії / Філарет Михайлович Колесса // Вісник Львівського університету ім. І. Франка. – Львів, 2009. – С. 165–272.

2. Мацько Л. «Знаць од Бога і голос той, і ті слова...» / Любов Іванівна Мацько // Дивослово. – Київ, 2004. – № 3. – С. 2–8.

3. Франко І. Зібрання творів / Іван Якович Франко // Літературно-критичні праці 1902–1905 рр. – Київ : Наукова думка, 1976. – Т. 34. – 528 с.

4. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Якович Франко // Літературно-критичні праці 1876–1885 рр. – Київ : Наукова думка, 1976. – Т. 26. – 528 с.

5. Чабаненко В. З мовотворчої спадщини Кобзаря / Віктор Антонович Чабаненко // УМЛШ (Дивослово). – Київ, 1979. – № 3. – С. 3–13.

6. Захарченко В. Г. <kkx.ru/zakharchenko> (27 березня 2013). Інтерв'ю с Віктором Захарченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : mail.ru/search-video?q=-Youtube. 27.03.13.

*Ольга Зав'ялова
(Суми)*

УКРАЇНСЬКЕ ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І ТРАДИЦІЇ ПЕТЕРБУРЗЬКОЇ ШКОЛИ КАРЛА ДАВИДОВА

Карл Юлійович Давидов (1838–1889) – найкрупніший європейський віолончеліст і видатний музично-громадський діяч другої половини ХІХ ст., один із засновників професійного музичного навчання і фундатор віолончельної школи в Росії (разом з братами Рубінштейнами запроваджував вищу музичну освіту і деякий час очолював Петербурзьку консерваторію, де вів клас віолончелі). Талант Давидова проявлявся в багатьох галузях: отримавши після закінчення Московського університету диплом кандидата математичних наук, він обрав стежу музиканта, а поряд з виконавською, педагогічною, громадською та адміністративною роботою займався композицією, диригуванням, читав лекції з історії музики (перший в Росії!), брав участь у комерційних проєктах.

Поєднуючи як художні, так і раціоналізаторські здібності, Давидов створив універсальну класичну систему гри на віолончелі, подолавши обмеженість віртуозної техніки, що засновувалася на особливостях індивідуальної виконавської манери певних концертантів. В емоційно-виразному і віртуозно-технічному аспектах Давидов вивів віолончель на концертний рівень, остаточно позбавивши її скрипкових впливів. Досконале знання віолончельної специфіки дозволило всебічно розкрити виразні можливості інструмента й позначилося на професійному характері викладання гри на віолончелі. Це сприяло загальному поширенню й піднесенню віолончельного мистецтва, не виключаючи України.

Життєвий і творчий шлях К. Давидова досліджував Л. Гінзбург [1], деякі біографічні подробиці, а також характеристика митця і людини подані в нарисах Г. Лароша [6] та Л. Раабена [7]. Впливи педагогічних настанов і принципів Давидова на розвиток віолончельної школи в Україні частково висвітлено в розвідках О. Зав'ялової [2–5], однак у цілому в музикознавчій літературі ці питання повною мірою не досліджувалися.

Мета статті – висвітлити принципи навчання гри на віолончелі К. Давидова та їх впровадження у виконавській та педагогічній діяльності його учнів і послідовників в Україні, розкрити значення педагогічної системи петербурзької віолончельної школи для розвитку вітчизняного віолончельного мистецтва.

Головною складовою багатогранної діяльності К. Давидова, що вплинула на зростання професійності й поширення віолончельного мистецтва не тільки в Російській імперії, а й в усьому світі, було виконавство. Завдяки випадковому виконанню в Лейпцигу тріо Ф. Мендельсона разом з Й. Мошелесом та Ф. Давидом двадцятирічний віолончеліст став європейською знаменитістю. Ця подія визначила головну стежу його життя: з 1862 року, працюючи в Петербурзькій консерваторії, К. Давидов водночас виступав із сольними концертами у складі Петербурзького квартету ІРМТ (Імператорського російського музичного товариства), майже 20 років був солістом оркестру Італійської опери, брав участь у благодійних заходах, здійснював гастрольні подорожі.

Концертна діяльність К. Давидова за кордоном (Франція, Німеччина, Чехія, Австрія, Угорщина, Бельгія, Голландія, Англія, Швейцарія, Італія) сприяла утвердженню російського виконавського мистецтва у всьому світі. Крім зарубіжних гастролей, К. Давидов здійснював подорожі країною. Виступи видатного віолончеліста в містах України (Київ, Одеса, Харків) на початку 1870-х та наприкінці 1880-х років відіграли особливу роль у розвитку вітчизняного віолончельного мистецтва. Як відзначав Л. Гінзбург, ці концертні поїздки «мали велике просвітницьке значення; крім того вони сприяли популярності віолончельної культури та її поширенню в різних містах країни» [1, с. 44].

Усіх, хто чув і бачив віолончеліста, вражала його виконавська майстерність. Надзвичайних якостей у його грі набула кантилена й, зокрема, незабутнє давидівське *rubato*. Численні ремарки в його творах конкретизують емоційний характер музики (*espressivo, con anima, con passione, con grandezza, energico, risoluto, con fuoco* тощо) і засвідчують прагнення найсильнішого вияву експресії. Поряд з тембральною виразністю значного розвитку здобула й віртуозна техніка, якій було характерне використання всіх регістрів віолончельного діапазону, засто-

совування подвійних нот і багатоголосся (поліфонія, акорди, «самоакомпанемент»).

Новації Давидова у віолончельній техніці були спрямовані передусім на вивільнення пасажних рухів, досягнення природності й свободи, при тому блискуча пасажна техніка трактувалась як засіб розвитку тематизму, набуваючи в його творах надзвичайної мелодійності. Значною мірою цьому сприяли встановлені Давидовим аплікатурні принципи, що надавали різноманітні можливості для фразування. Систематизувавши аплікатуру за єдиним принципом у гамах, Давидов окремо розробив техніку «ставки» (застосування великого пальця лівої руки на грифі). Такий самий підхід убачався щодо виразних функцій штрихів, які застосовувались відповідно до характеру музики. Завдяки органічному поєднанню виразних та віртуозно-технічних якостей, твори К. Давидова не втратили свого значення в педагогічній, а частково концертній практиці й донині.

Педагогічні та методичні погляди К. Давидова були втілені у його віолончельній «Школі» (1888), над якою він працював в останні роки життя, устигнувши завершити тільки першу частину. Дотепер ця праця не втратила своєї значущості, адже К. Давидов «раціоналізував багато прийомів віолончельної техніки; узаконив застосування “багнету” (шпиля) <...>; увів багато змін до техніки правої руки, наприклад заперечив поширене у ті роки “мертве схоплення” смичка та рекомендував тримати його вільними й рухомими пальцями. Він розвинув особливий вид техніки гри на ставці, що дістала у світовому віолончельному мистецтві назву “шарніра Давидова”, крім того, детально розробив техніку зміни позицій, що дуже сприяло розвитку вільних пасажних рухів» [7, с. 128–129]. Принципи класичної технології гри, розроблені К. Давидовим, відкрили шляхи до використання виразних особливостей віолончелі не тільки в ансамблевому та оркестровому, а й сольному виконавстві. Упровадження установлених принципів позначилося й на виборі репертуару, де виключались технічно складні, але беззмістовні віртуозні твори.

Виконавська, педагогічна та композиторська діяльність К. Давидова значно вплинула на тогочасну музичну практику. Створена ним у Петербурзі віолончельна школа майже пів-

століття була провідною в Європі. На давидівських принципах засновувалась концертна та викладацька праця його учнів Л. Альбрехта, Д. Бзуля, Ю. Бологовської, А. Вербова, О. Вержбиловича, А. Воробйова, А. фон Глена, В. Гутора, О. Кузнецова, М. Логановського, С. Морозова, Ф. фон Мулєрта, П. Нікольського, М. Потапова, Я. Розенталя, П. Федорова, І. Шмідта та ін. Авторитетність виконавської майстерності К. Давидова підтверджує й той факт, що його консультаціями користувались знані європейські віолончелісти – Г. Віган (Прага), Ю. Кленгель (Лейпциг), Л. Стерн, К. Фукс (Лондон) та ін.

В Україні сприйняттю й поширенню розроблених К. Давидовим принципів сприяло передусім запровадження професійних форм функціонування музичного мистецтва, а саме: організації концертної справи й відкриття музичних навчальних закладів і класів віолончелі при відділеннях ІРМТ. У результаті цього в останній третині ХІХ – на початку ХХ ст. українська публіка мала можливість чути гру самого К. Давидова та О. Белоусова, Ю. Бологовської, М. Букиника, А. Вербова, О. Вержбиловича, А. фон Глена, В. Гутора, Ф. фон Мулєрта, Й. Преса та ін. Викладачами віолончелі в заснованих в Україні музичних закладах, як правило, також були учні та послідовники К. Давидова.

Так, у Києві основи професійної віолончельної освіти і виконавства одним із перших закладав Л. Альбрехт, який з вересня 1875 року обіймав посаду директора Київського музичного училища й водночас викладача класу віолончелі. З 1886 року після закінчення Петербурзької консерваторії гру на віолончелі в Київському музичному училищі, а згодом у консерваторії викладав інший давидівський учень – Ф. В. фон Мулєрт. Педагогічна праця Ф. фон Мулєрта тривала близько 40 років, у числі його вихованців були відомі віолончелісти Л. Березовський, М. Гегнер, З. Динов, В. Заком, І. Козлов, С. Крячко, М. Левін, М. Питецький, Б. Сікора, П. Тесельський, М. Ямпольський та ін.

Яскравий слід у розвитку українського віолончельного мистецтва залишила нетривала праця в Київській консерваторії (1916–1920) видатного віолончеліста С. Козолупова – учня О. Вержбиловича та І. Зейферта (ад'юнкта К. Давидова). Вплив особистості митця вбачається й у тому, що його київські учні –

І. Буравський, М. Цеделер, Р. Сапожников, С. Фейгін – згодом стали видними виконавцями і педагогами.

Неабиякий авторитет у вітчизняних музичних колах мав С. Вільконський – випускник Петербурзької консерваторії по класу О. Вержбиловича. З 1908 року С. Вільконський обіймав посаду директора Музичних класів у Чернігові, де водночас викладав віолончель та ансамбль, а з 1920 року працював у Київській консерваторії, згодом очоливши клас віолончелі та ансамблю й у Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка. Серед його учнів – знані віолончелісти радянської доби – О. Беклемішев, З. Динов, А. Міхельсон, Ю. Полянський, Р. Сапожников.

З кінця ХІХ ст. помітний вплив школи К. Давидова спостерігався у віолончельному мистецтві Одеси. Зокрема, у 1891–1892 роках на посаді старшого викладача музичних класів Одеського відділення ІРМТ працював Адріан Федосійович Вербов (1859–1936) – один з найяскравіших віолончелістів-концертантів межі століть. Не оминули Одеси вихованці давидівського учня А. фон Глена: на початку ХХ ст. тут працював І. Дубинський, а в роки громадянської війни певний час викладав і концертував Й. Пресс.

Значною мірою утвердженню принципів давидівської віолончельної школи сприяли концерти учнів та послідовників петербурзького метра, що регулярно відбувалися в місті. Так, у 1910 році яскравою подією став виступ О. Вержбиловича в симфонічному концерті на честь 50-річного ювілею ІРМТ. А в 1912–1914 роках у концертних турне в Києві та Одесі разом з В. Сафоновим віолончельні сонати Л. ван Бетховена виконував О. Белоусов.

Тоді ж в Одесі, Києві та інших містах виступав з лекціями-концертами представник давидівської школи В. Гутор. У 1917 році він був запрошений викладачем до Одеського музичного училища, а з 1920 року обіймав посаду професора консерваторії У відгуках учнів та сучасників цей віолончеліст визнавався освіченим музикантом, який добре володів інструментом, був прихильником нового і прогресивного й провадив широку музично-громадську роботу. Загалом багатогранна діяльність В. Гутора вплинула на розвиток музичної просвіти в окраїнних регіонах країни.

Найзначніші зв'язки з давидівською школою в Україні мав Харків. Унаслідок прагнення керівництва Харківського музичного училища щодо покращення результатів навчання здійснювалось постійне відвідування учнівських концертів світилами музичного мистецтва, у числі яких безпосередньо були К. Давидов та О. Вержбилович. Стимулювало навчальний процес і запрошення на викладацькі посади висококваліфікованих фахівців. Зокрема, одним з перших викладачів класу віолончелі був Альфред Едмундович фон Глен (1858–1927), який працював у Харківському училищі з 1884 по 1890 роки.

Харківські вихованці А. фон Глена – О. Белоусов, М. Букиник, І. Дубинський, Й. Пресс – стали згодом всесвітньо відомими віолончелістами. Звичайно, у цьому виявився педагогічний хист А. фон Глена, який, будучи послідовником К. Давидова, сприйняв і передав наступним поколінням кращі надбання російської віолончельної школи (у чому переконують імена його інших учнів – К. Вілкомирського, К. Мін'яр-Белоручева, Г. П'ятигорського, С. Ширинського та ін.).

Творчі шляхи О. Белоусова, М. Букиника, І. Дубинського, Й. Пресса виявляються дещо схожими: після від'їзду А. фон Глена до Москви вони продовжили навчання в Московській консерваторії, потім періодично працювали в Україні, а в 1920-х роках емігрували за кордон, через що їхня творчість була маловідома. Біографії кожного містять факти спілкування з видатними виконавцями і композиторами й особистого впливу на митців своєї епохи. Коло їх виконавських інтересів становила передусім камерна музика.

Традиції К. Давидова на початку ХХ ст. в Одесі, а з 1905 до 1908–1909 років – у Харкові продовжувала Ю. Бологовська. Це збіглося з роботою в Харківському музичному училищі О. Белоусова (1906–1908), який певний час перебував у Харкові й після 1917 року. У 1908 році О. Белоусова змінив О. Кассан – також учень А. фон Глена та О. Вержбиловича. З 1913 року в Харківському музичному училищі, а в 1918–1919 роках у консерваторії клас віолончелі вів А. Борисяк, теж вихованець петербурзької школи. У 1919–1922 роках на посаді професора Харківської консерваторії працював М. Букиник. Не перервався цей зв'язок і в радянські часи, коли надбання

петербурзької школи передавали наступним поколінням харківських віолончелістів вихованки А. Борисяка, Ю. Пактовська та Л. Тимошенко.

Факти виконавської та педагогічної діяльності учнів та послідовників К. Давидова в Харкові переконують, що формування харківської віолончельної школи кінця XIX – початку XX ст. було безпосередньо засновано на традиціях, запроваджених у Петербурзі. Спираючись на основи давидівської системи, зазначені митці володіли найтоншими нюансами технології гри на віолончелі. Прагнучи до професійної постановки справи, багато з них узагальнювало свій досвід у методичних розробках, збагативши тим самим галузь віолончельної педагогіки. Зокрема, М. Букиник був автором навчально-методичних праць «Аплікатура гам в 1, 2 і 3 октави», «Основні вправи у переходах позицій», «Віртуозні вправи в арпеджіях». Дуже корисними для відпрацювання віртуозної техніки є його «4 концертні етюди».

Значно розширив педагогічну і методичну віолончельну літературу А. Борисяк. Ерудиція, педагогічний хист і багаторічний досвід роботи цього віолончеліста, зокрема в Харкові, здатність до узагальнень реалізувалися в п'яти збірках «Педагогічного репертуару для віолончелі у супроводі фортепіано» (складені разом з О. Дзегеленком і в 1937–1940-х роках видані під загальною редакцією С. Козолупова). А. Борисяку належать також «Вправи у грі на віолончелі з великим пальцем» (1929) та «Метод органічного розвитку прийомів гри на віолончелі» (1934), захищений як кандидатська дисертація. Підсумком методично-педагогічної діяльності А. Борисяка стала «Школа гри на віолончелі» (1949). Висловлені в цій праці думки і спостереження актуальні й сьогодні.

Отже, завдяки діяльності учнів і послідовників К. Давидова в Україні в розвитку вітчизняного віолончельного мистецтва впроваджувались його принципи щодо призначення консерваторської освіти, а саме: «передусім створити широкі кадри вмілих і солідно підготовлених викладачів, які зуміли б своєю грою та викладацькою діяльністю сприяти підсиленню <...> любові до музики й поширенню правильних методів її навчання» [1, с. 50]. Це сприяло піднесенню віолончельного мистецтва країни на вищий, класичний щабель розвитку.

Висновки. Традиції петербурзької школи К. Давидова відіграли вирішальну роль у становленні українського віолончельного виконавства і педагогіки. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. завдяки педагогічній та концертній діяльності її представників, що спиралися на принципи давидівської системи гри, – Л. Альбрехта, С. Вільконського, С. Козолупова, Ф. фон Мулєрта в Києві, О. Белоусова, Ю. Бологовської, А. Борисяка, М. Букиника, А. фон Глена, І. Дубинського, Й. Пресса в Харкові, А. Вербова, О. Вержбиловича, І. Дубинського, В. Гутора, Й. Пресса в Одесі та ін., в Україні було сформовано значне коло гідних віолончелістів – виконавців і педагогів, а розвиток віолончельного виконавства досяг європейського рівня.

1. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства : в 4 кн. / Л. С. Гинзбург. – Москва : Музыка, 1965. – Кн. 3 : Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). – 617 с., нот.

2. *Зав'ялова О. К.* Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : монографія / О. К. Зав'ялова. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. – 256 с.

3. *Зав'ялова О. К.* Концертно-віртуозна культура ХІХ ст. і традиції київської віолончельної школи / Ольга Зав'ялова // Мистецтвознавство України : Зб. наук. праць НАМ України. Вип. 11. / ред.-упоряд. Ю. Іванченко ; ред. О. Бросаліна, О. Ваврик, Т. Коляда, Б. Кривоуст. – Київ : Музична Україна, 2010. – С. 69–76.

4. *Зав'ялова О. К.* Оксиденталізм в інструментальному мистецтві Одеси ХІХ ст. / О. К. Зав'ялова // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Мистецькі обрії 2009. – Вип. 2 (11) / ІПСМ Академії мистецтв України ; наук. кер. теми і головн. наук. ред. І. Д. Безгін. – Київ : Музична Україна, 2009. – С. 218–222.

5. *Зав'ялова О. К.* Харківська віолончельна школа класичного періоду / О. К. Зав'ялова // Культура України [Текст] : Зб. наук. праць. Вип. 26. / відп. ред. В. М. Шейко. – Харків : ХДАК, 2009. – С. 219–228.

6. *Ларош Г. А. К. Ю. Давидов* / Г. А. Ларош // Избранные статьи : в 5 вып. Вып. 5 : Музыка и литература. – Ленинград : Музыка, 1978. – С. 136–140.

7. *Раабен Л.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов // *Раабен Л.* Биографические очерки. – Ленинград : Музыка, 1969. – 262 с., портр.

Михайло Захаревич
(Київ)

ФРАНКІВСЬКА ШЕВЧЕНКІАНА
(постановки за творами поета
і образ Тараса Шевченка у виставах)

Ейфорія перших пореволюційних років, її співзвучність із вільнолюбним Шевченковим письмом дала радянській ідеології підставу виписати перепустку на сцену низці його бунтівних віршів та «Гайдамакам».

Саме з «Шевченківського вечора» та «Гайдамаків» Гнат Юра як актор і режисер театру ім. І. Франка увійшов у річище таланту національного генія. Прем'єра концерту-вистави «Шевченківський вечір» відбулася з гучним успіхом 10 березня 1920 року у Вінниці. Програму склали доповідь О. Ватулі про життя і творчість Т. Шевченка, драматична композиція з Шевченкових творів «Єретик» («Іван Гус»), «Великий льох», «Лілея» – усі в режисурі Г. Юри, «жива картина» «Заповіт» у постановці А. Бучми, у якій роль Т. Шевченка темпераментно виконував О. Юра-Юрський. Автором художнього оформлення був М. Драк, музичне рішення належало Б. Крижанівському. У концерті взяли участь провідні артисти театру А. Бучма, Г. Юра, О. Добровольська, Й. Гіряк, О. Ватуля, М. Крушельницький, К. Кошевський, П. Самійленко, М. Пилипенко, О. Рубчаківна, Т. Демчук та ін.

Постановка «Гайдамаків» Г. Юри 1921 року користувалася незаперечним успіхом у провінції, але у місті зазнавала суворого співставлення критиками з новаторською постановкою Леся Курбаса. Гнат Юра, розуміючи відповідальність свого крокування за Курбасом, доклав багато зусиль разом із художником Й. Шпінелем і музичним керівником постановки М. Прусліном для того, щоб вистава промовляла до залу переконливою художньою мовою. Безсумнівний успіх мали талановиті виконавці, які створили яскраві колоритні характери Гонти (О. Ватуля), Залізняка (Г. Юра), Яреми (Т. Терниченко), Оксани (Ф. Барвінська, пізніше П. Нятко), Лейби (М. Пилипенко). Виставу було вирішено в дусі народної героїки.

Гнат Юра врешті, віддаючи належне художнім чеснотам інсценізації Леся Курбаса, відкриває їй дорогу на сцену франківців. Тричі за короткий проміжок часу виходять вистави: 1924 року в Харкові у постановці й під художнім керівництвом Г. Юри (режисери В. Васильєв, С. Семдор, Є. Коханенко), 1925 року твір ставить О. Ватуля, 1927 року – Д. Шклярський. Сценографія до всіх варіантів – художника Матвія Драка.

Стосовно вирішення «за Курбасом», І. Туркельтауб під криптонімом І. Т., надивившись, певно, у різних українських театрах черідку «клонованих» втілень, висловився так: «Стилізація рішуче перестає справляти на нас вражіння. Ми її чудово сприймаємо мозком, але переживань наших вона навіть і не займає. Через це і слово поеми, як і весь сюжет її, що власне міг би ще зворушувати, в теперішній постановці зовсім не вражає нас. Мені, наприклад, здається, що коли б «Гайдамаки» спробовано виставляти як історично-побутову драму, цілком в реалістичних тонах з історично-етнографічним колоритом, то вона в наші дні справляла б дужче вражіння» [4].

Автор мислить перспективно – доводить шкідливість повсюдної канонізації будь-якої новації та, ставши на бік трупі Г. Юри, висловлює симпатію до багатих і невичерпних традиційних можливостей української сцени.

...Настали криваві 30-ті роки – пік соціалістичного тоталітаризму, людського пригнічення і страху та імітації владою щастя радянського народу під сонцем сталінської конституції. Жодного разу в це десятиріччя театр ім. Франка не звернувся до творчості Т. Шевченка.

...Тарас Шевченко повернувся на франківський кін під час війни – у пік світової політичної та гуманістичної катастрофи. У 1942 році, в евакуації театру в Семипалатинську, Амвросій Бучма поставив «Назара Стодолю» (художник М. Драк, музика П. Ніщинського та Н. Прусліна). Артист Петро Сергієнко в ролі Назара «мужнім і ніжним» характером героя уособлював риси «сина України». Вистава акцентувала тему історичних бойових перемог запорожців. На справжньому бенкеті талантів – кращі актори трупі – Наталя Ужвій, Феодосія Барвінська, Микола Братерський, Віктор Добровольський – являли зі сцени гідність і благородство народних типів.

1944 року, перебуваючи в евакуації у Ташкенті, актори театру показали вечір-концерт, присвячений 130-м роковинам від дня народження Т. Шевченка, який загалом мав ту саму композицію, що й «Шевченківський вечір» 1920-го року. Програму вів Євген Пономаренко. Доповідь про поета виголошував, як це було й раніше, Олексій Ватуля. У рамках програми йшов інсценізований «Заповіт», де в ролі Тараса Шевченка виступив, як і в 1920-му році, Олександр Юра-Юрський. У концертному відділенні Наталя Ужвій читала «Лебедин» – уривок з поеми «Гайдамаки», О. Ватуля – «Юродивого» та вірш «Тарас» узбецького поета Джамбула Джабаєва (він приймався аудиторією особливо гаряче). О. Юра-Юрський читав уривки з поеми «Єретик» («Іван Гус»). Вокалісти І. Поляков і О. Решетняк виконували твори українських композиторів на слова Т. Шевченка. Було показано також другу дію «Назара Стодолі» з «Вечорницями» П. Ніщинського у постановці А. Бучми...

Початок 1920-х років подібний до початку 1940-х напруженою протистоянням лихові, і концерт художньою публіцистикою надихав людей вірою в перемогу, ще і ще раз підтверджуючи духовну присутність Тараса Шевченка в житті України, а також його інтернаціоналізм.

У 1951 році відбулося нове сценічне прочитання «Назара Стодолі» (режисери А. Бучма та Л. Дубовик, художник А. Петрицький, музика П. Ніщинського до «Вечорниць» та Л. Ревуцького). Постановники внесли в звучання вистави фарби епічної широти, тріумфальні ноти життєлюбства.

Рецензенти одноголосно відзначали масштабність і видовищність вистави, психологічну вірогідність характерів і подій, майстерність виконавців П. Сергієнка і М. Досенка (Назар), Г. Яблонської (Галя), М. Задніпровського і В. Добровольського (Гнат), П. Пастушкова і М. Хороша (Хома Кичатий), Н. Копержинської і В. Магеровської (Стеха). Особливо активно діяв мажорний зоровий вплив художнього оформлення А. Петрицького.

Не зайве зауважити, що ця версія постановки твору Т. Шевченка, котра випромінювала національно-патріотичний дух, багато в чому була розрахована на показ її під час Декади української літератури і мистецтва в Москві...

У новому історико-політичному статусі України драма «Назар Стодоля» побачила світ 2009-го року. Постановочна група: режисер Ю. Кочевенко, художник-постановник О. Вакарчук, художник по костюмах К. Корнійчук. У головних ролях Т. Жирко (Назар), О. Задніпровський і О. Шаварський (Хома Кичатий), В. Нечипоренко і В. Зозуля (Гнат), О. Медведєва та І. Мельник (Галя), Л. Смородіна (Стеха).

Помітне місце в репертуарі театру посіли п'єси про Т. Шевченка та драматичні твори за мотивами його поезій. І в цій шерезі постановок спостерігаємо їхню співзвучність із соціально-історичною та естетико-сценічною специфікою часу.

У 1939 році здійснено виставу драматичної поеми С. Голованівського «Поетова доля» (режисер-постановник А. Бучма, художник М. Уманський, композитор К. Данькевич). Образ Т. Шевченка втілив О. Юра-Юрський. У виставі були зайняті К. Осмяловська (Ольга), Д. Мілютенко (П. Куліш), роботу якого високо оцінив О. Борщаговський: «В образі письменника Куліша Д. Мілютенку поталанило перебороти закладену в літературному матеріалі тенденцію спрощення цієї історичної особистості, спробу перетворити її на мелодраматичного “лиходія”. Його Куліш дійсно “суворий і причепливий критик” (О. Кониський), людина твердої волі, ворожий поетові, такий, що методично здійснює задумане, своєрідний Сальєрі, художник, який, проте, прекрасно розуміє все значення, всю велич Шевченка» [2].

1954 року поставлено п'єсу О. Ільченка «Петербурзька осінь» (режисер Б. Балабан, художник Б. Немечек, композитор В. Рождественський). Образ Т. Шевченка створили Д. Мілютенко та Є. Пономаренко; у ролях – Н. Ужвій, О. Кусенко, П. Сергієнко, М. Братерський, П. Пасека, В. Цимбаліст та ін.

Згадаймо вірш, написаний Гнатом Юрою в юнацькому віці:

З брата здирають останню свитину...
То... Україна!

«Шевченківський мотив», наївно висловлений у ранньому віці, у 1950–1960-х роках настирливо нуртував у серці старого майстра сцени, який збирався розпрощатися з театром. Фінал його творчості був потужним: він ставить «Думу про Британ-

ку» Ю. Яновського (1957) та твори І. Кочерги – «Свіччине весілля» (1960) і «Пророк» (1961). Постановки двох останніх віршованих п'єс були зроблені на одному художньому диханні як своєрідний диптих легенди і документально-біографічного матеріалу. Споріднювала їх тема Світла. У «Свіччиному весіллі» вона закладена як наскрізна сюжетно-поетична метафора, у «Пророку» символізує душевні пориви Тараса Шевченка:

Ні, ні, – скоріш на волю! Світла, світла!
...Щоб тьму прогнать!

Рецензуючи «Пророка» і згадуючи при цьому велетенський успіх «Свіччиного весілля», М. Соломонов слушно шкодував, що «коли б дружба театру з творчістю І. Кочерги була глибшою і тривалішою, то ми мали б насолоду дивитися справді прекрасні витвори сценічного мистецтва» [8].

Зовні камерна, але змістовно й емоційно напружена, а у фіналі патетична дія «Пророка» була вибудована за контрастом із масовою фактурою «Свіччиного весілля». Художники Є. Коваленко та В. Кривошеїна відповідно розв'язали оформлення вистави: «На всю широчінь сцени піднімаються білі сходи, розбиті кількома широкими щитами, розставленими з інтервалами. Проекція перетворює сцену то в палац графині Толстої, то в майстерню академії мистецтв, то в осінній сад Петербурга, то в квітучий куточок України. Сходи, які у фіналі завершуються монументом поета, символізують важкий шлях Шевченка до вершин безсмертя» [8].

Сильно прозвучав виконавський ансамбль вистави: жіночі ролі грали К. Осмяловська, О. Кусенко, Г. Яблонська, чоловічі – Г. Бабенко, А. Гашинський, В. Гончаров, А. Скибенко, І. Маркевич. Образ Тараса Шевченка створив з властивою йому психологічною насиченістю Д. Мілютенко.

Виставою «Пророк» Гнат Петрович Юра, «піонер і корифей театру», як про нього висловився театрознавець І. Піскун, попросився із своїм дітищем – франківським домом. Прем'єра відбулася 19 березня 1961 року. Постановка у лірико-драматичній тональності відтворила безкомпромісність Шевченкової природи і його переконань, підкреслила нерозривність долі поета з долею українського народу. Д. Мілютенко ще раз ви-

ступив у випробуваній ним ролі Т. Шевченка. Акторський ансамбль склали Г. Бабенко, К. Осмяловська, А. Гашинський, Я. Козлов, О. Кусенко, В. Гончаров, А. Скибенко, І. Маркевич, Г. Яблонська.

1964 року до 150-літнього ювілею від дня народження поета франківці поставили драму М. Зарудного «Марина», написану за мотивами творів Т. Шевченка (режисер В. Сяляренко, художник Л. Писаренко, композитор П. Майборода). Виставу інтерпретовано в дусі народної драми, у ній діяв ретельно дібраний ансамбль виконавців. Від імені Тараса Шевченка у «Пролозі» виступив М. Досенко, Марину грала Г. Яблонська, ролі були розподілені між провідними акторами (П. Сергієнко, Є. Пономаренко, Д. Мілютенко, В. Дашенко, М. Задніпровський, В. Салтовська, О. Омельчук, М. Яковченко, Я. Сиротенко, Р. Коцюбинський).

Типологія втілення на сцені теми життя і творчості Т. Шевченка відчутно змінюється з часу, коли колектив очолив як художній керівник Сергій Данченко. У цьому процесі зникає так зване соцзамовлення, образи-функції, які раніше доволі часто з'являлися на сцені, нині ставали психологічно вмотивованими людськими характерами.

Драматурги, режисери, сценографи, композитори, актори відходять від усталених канонів, штампів, відшуковують оригінальні засоби художнього мислення.

Перша вистава на цьому шляху належала самому С. Данченку – «Здавалося, одне лиш слово...», поставлена за поетичними творами А. Малишка у сценографії Д. Лідера та з музикою В. Рождественського і Б. Янівського. Прем'єра відбулася 29 квітня 1984 року. Виконавцем ролі Шевченка був Б. Ступка, талант якого визначив високий ступінь драматизму, епічності й ліризму звучання образу поета. Монохромна, мов чорно-біла фотографія, і ансамблево-камерна вистава у фіналі вибухала повінню народного духу – хор у національних строях співав «Реве та стогне Дніпр широкий». Глядацький зал охоплював настрої єднання і радості.

1991 року виставу поновлено. Постановка С. Данченка – значущий крок від прощання із зобов'язаннями перед владою – до розкутості власного мистецького мислення.

Дві наступні прем'єри підтверджують право на широту фантазії у царині театральної шевченкіани.

Модерною формою, символіко-метафоричним вирішенням позначено виставу «Сни за Кобзарем», створену за власною драматургією версією, режисурою і сценографією В. Козьменком-Делінде (прем'єра 14 квітня 1995 р.).

У роздумах критика В. Жежери розшифровується асоціативний образний ряд постановки: «Сцену частково винесено в зал, і цей поміст посипано піском. <...> Це піски Кос-Аралу й одночасно азіатська романтика Хвильового, це взагалі край землі, не обов'язково далекий. <...> І коли Богдан Ступка вимовляє у виставі слова “Доборолась Україна до самого краю”, то цей “край” – ось він, над головами першого ряду <...>.

...Тут є Три душі – Ю. Ткаченко, Л. Кубюк, Л. Дворянин, Три ворони – П. Лазова, В. Цимбаліст, В. Мазур, і Три лірники (так і хочеться написати Три лірики) – Я. Сиротенко, О. Богданович, О. Стальчук.

...Більш вдалі Три ворони. Тут “три” не арифметичне “Три”, а алгебраїчне, – коли Поліна Лазова нагадує тобі віддалено й божевільну московку-покритку Катерину і царицю, що носила те саме ім'я. Або Василь Мазур з його незабутньою, блискуче знайденою хохлацькою реплікою: “П'йоришко!”.

Асоціативні ряди тут часом відкриваються цікаві... Коли Ступка каже: я дітей зарівав, то це стосується не лише Гонти, а й бездітного Шевченка. А коли починається гайдамацька вакханалія, то Ступка тут – не лише Гонта, а й – петлюра-бандера-хмара, хто завгодно <...>.

Знято (або парадійовано) оту звично-безглузду патетику щодо Батька-Тараса. Є трагічна оперета. Таке собі дике сільське весілля, де п'яного дурману більше, ніж живої людської радості. Прийшов до них живий Шевченко – не приймають живого. Як казав колись Юліан Вассіян, українство переробило Шевченка на подобу своєї слабосилої душі... Вистава і про це також. Задум, відчувається, давній, але, на жаль, і досі актуальний.

При всьому тому, вистава сердита, але не зла» [3].

Поруч із цією експериментальною роботою можна поставити драму «Божественна самотність» («Оксана») О. Денисенка (прем'єра 9 березня 2003 року). Їй також властивий принцип «неходженої дороги», але якщо «Сни за Кобзарем» монолітно звучить як вистава-метафора, то робота О. Денисенка з такою самою послідовністю сповідує психоаналітичний, екзистенці-

альний підхід до відтворення характерів і доль героїв, що на-самперед це стосується образу Тараса Шевченка. Тут щасливо зішлися у творчому порозумінні режисер О. Білозуб і вико-навець ролі Шевченка П. Панчук з його філігранним психо-логічним мисленням. В унісон із задумом творили сценограф А. Александрович-Дочевський, художник по костюмах Т. Со-ловйова, автор музичного оформлення В. Гданський.

П'єси про Шевченка нового часу об'єднує розкутість мис-лення митців, які ще не так давно в біографічному жанрі ке-рувалися соціальними міфами. О. Денисенко поєднав свободу уяви із магією документа. Про зерно задуму він писав: «Мене завжди хвилював вірш “Чи не порав же нам, небого?”. Десь у 70-х – 80-х роках я чув виступ Йосипа Гірняка по радіо “Сво-бода”. Він читав поезії Тараса Шевченка. Цей вірш Гірняк про-читав настільки глибоко і просто, по-своєму геніально, що він запав мені у душу, і я звернувся до цього періоду в житті поета і до історії, яка потім виписалася із спогадів і документів» [5].

Драматург О. Денисенко підтвердив, що особисте життя Та-раса Шевченка може бути благодатною темою для театрального твору. Це вимагає передусім доброї обізнаності із біографією поета, а також почуття мистецької міри та моральної цнотли-вості у змалюванні історичної особистості.

Шевченкіана франківців продовжуватиметься, бо неви-черпною є наша любов до генія українського народу.

-
1. *Бобошко Ю.* Гнат Юра. – Київ : Мистецтво, 1980. – 186 с.
 2. *Борщаговский А.* Путь театра. – Москва : Искусство, 1948. – С. 152.
 3. *Жежера В.* Азия – с! // Український театр. – Київ, 1995. – № 5. – С. 8–9.
 4. *І. Т. [Ісаак Туркельтауб].* Укрдерждрама. «Гайдамаки» // Вісті. – Харків, – 1925. – 14 берез.
 5. *Кандицька В.* Олександр Денисенко: історія зі спогадів і документів // Кіно-театр. – 2003. – № 3. – С. 20.
 6. *Коломієць Р.* Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. – Київ : Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2001. – 142 с.
 7. *Коломієць Р.* Франківці. 1920–1995. – Київ : Сабат, 1995. – 302 с.
 8. *Соломонов М.* Пророк // Радянська культура. – Київ, 1961. – 16 берез.
 9. *Шевченко Й.* Сучасний український театр. – Харків : Державне видав-ництво України, 1929. – 103 с.
 10. XX років театра ім. Ів. Франка / [ред. Б. Гурман]. – Харків : Мистецтво, 1940. – 224 с.

Анатолій Іваницький
(Київ)

ШЕВЧЕНКІАНА ПОБУТОВОГО СПІВУ

У XIX ст. в освічених верствах українського суспільства поширився романтичний жанр, який дістав назву пісень-романсів. Термін «романс» виник у середньовічній Іспанії, де так називали побутові пісні, що виконувалися іспанською мовою (у середні віки іспанська мова звалася «романською», а для духовної і світської музики в той час застосовували латинські тексти).

Як жанр, пісня-романс почав формуватися в Україні ще від XVII–XVIII ст. Більшість пісень-романсів – індивідуальна творчість, але поширюються вони переважно усним шляхом. Тому тексти й мелодії зазнавали змін, їх автори, особливо автори музики, часто забувалися. Так утворився пласт пісень-романсів, автори яких невідомі («Місяць на небі, зіроньки сяють, тихо по морю човен пливе», «Ой не світи, місяченьку, не світи нікому» та ін.). Немало пісень-романсів, поширюючись в усній формі, фольклоризувалося.

Нескладна структура (куплет чи куплет з приспівом), дохідлива проста мелодія, імпровізований акомпанемент – ці риси відповідають головному призначенню – домашньому побутовому виконанню. Народний романс називають також *побутовим романсом* або *романсом-піснею*, щоб відрізнити від складних, психологічно поглиблених композиторських творів-романсів.

Дуже близькі до народних романсів *пісні літературного походження*. Різниця між ними дещо умовна. Пісні літературного походження – це ті ж народні романси, але створені на тексти здебільшого відомих авторів. Деякі пісні літературного походження також фольклоризуються – і тоді різниця між ними й безіменними народними романсами зовсім стирається. Наприклад, до таких належать: «Повій, вітре, на Україну» (слова Степана Руданського), «Стоїть гора високая» (слова Леоніда Глібова), «Ніч яка місячна, ясна, зоряна» (слова Михайла Старицького). Однак переважна їх більшість залишаються анонімними зі сторони мелодій. Суть фольклоризації авторських творів полягає в тому, що пісні живуть, їх виконують, вважають за народні.

За незначними винятками, Тарас Шевченко не писав вірші на взірць поетів-романтиків і не стилізував свої поезії під фольклор (як наприклад, Степан Руданський). Тим часом жоден поет не співається в народі так широко. За кількістю віршів, що стали часткою народного побутового (кажучи інакше, *масового*) співу, з Т. Шевченком у світовій літературі можна порівняти хіба шотландського поета XVIII ст. Роберта Бернса.

Тема «Шевченко і народна пісня» широко висвітлена в літературі. Певним підсумком була опублікована в 1960-х роках монографія О. Правдюка «Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України» (К., 1966) та збірник «Пісні великого Кобзаря» (К., 1964). Творчість Шевченка становить окрему епоху в озвучуванні його поезій професійними композиторами, аматорами та народом. Цей процес, розпочавшись ще за життя поета, продовжується і в наші дні. Фольклористи записують нові музичні і текстові варіанти пісень на слова Шевченка.

Термін «пісня-романс» для Шевченкових пісень виявляється недостатнім – так багато віршів фольклоризувалося і такий значний виразовий діапазон пісень (у згаданому збірнику О. Правдюка «Пісні великого Кобзаря» уміщено сто пісень на тексти Шевченка, з варіантами ж їх існує, напевно, кількасот). Небезпідставною виглядатиме спроба застосувати до Шевченкових творів, засвоєних і розспіваних різними верствами українців, жанрово-тематичну класифікацію фольклору.

З цього погляду у фольклорній шевченкіані можна виявити: історичні пісні («Встає хмара з-за Лиману»); козацькі («Тече вода в синє море»); чумацькі («Гей, не п'ються пива-меди»); гайдамацькі («Ой виострю товариша»); баладні («Сидить батько кінець столу»); про жіночу долю («Летить галка через балку»); про кохання («Защербечи, соловейко»); сирітські («Плавай, плавай, лебедонько»); колискові («Ой люлі, люлі, моя дитино»); танцювальні («У Києві на Подолі»); жартівливі («У перетику ходила»).

Таким же значним, як і зміст, є музично-виразовий діапазон пісень. Зустрічаються всі три типи мелодики (моторна, речитативна, хоч загалом переважає кантиленна). Ладова основа спирається як на діатоніку, так і на мажоро-мінор. Кращі одноголосі народні наспіви на вірші Шевченка зближуються з піснями-романсами фольклорного складу:

Широко

Ой не гість-ся ни-ва-ме-ди, ве-іть-ся во-да.
При-ду-чи-лась чу-ма-ко-ві, гей, гей, гей, гей, у-сте-пу бі-да.

*Українські народні романси / упоряд.,
передм. та прим. Л. Яценка. – К., 1961. – С. 114.
Записано від кобзаря Є. Мовчана 1951 р.*

Мажоро-мінорна основа в цій пісні сполучена з такими суто народнопісенними рисами, як нерегулярна часокількісна ритміка, повторно-варіантний розвиток (пор. тт. 1–2 та 7–8), уставні приспівки «гей, гей», чітке виділення кожного музично-інтонаційного звороту (поділ на сегменти). Унаслідок цього мажоро-мінор не домінує, навпаки – пісня приваблює фольклорним колоритом, епічною зосередженістю.

Крім одноголосих, співаються також пісні гомофонно-гармонічного складу. Серед них чільне місце належить знаменитим «Заповіту» та «Думи мої».

Загальна тенденція при розспіві Шевченкових віршів звертатися до мажоро-мінору має подвійне пояснення. По-перше, деякі початкові варіанти виникли в середовищі музикантів-любителів, низку мелодій створили професійні композитори. Ця основа, потрапивши в музичний побут різних верств народу, потім змінювалася, але початкові риси залишилися (лад, мелодика, багатоголосся). По-друге, у музичному побуті міста з другої половини XIX ст. мажоро-мінорні інтонації почали переважати. Та частина населення, яка отримала освіту, перебувала під їх впливом, що позначалося й на озвучуванні віршів Шевченка. Але сила Шевченкового генію виявилася такою, що й музика закріплювалася в побуті насамперед та, яка відповідала духу віршів: не просто бадьора, а заклична й оптимістична; не просто елегійна, а благородна й піднесена; не просто красива, але й осмислена. Тому і мажоро-мінор не міг бути просто засобом, але змінював свою загальноєвропейську природу і

підкорявся могутньому подихові Шевченкового вірша. Тільки таким шляхом і могли виникнути «Реве та стогне Дніпр широкий» та «Думи мої».

Водночас серед селянства (або в близькому до нього середовищі) поезії Шевченка розспівувалися також у традиціях діатоніки та підголоскового багатоголосся. Ці риси помічаємо в пісні «Орися ти, моя ниво»:

Бадьоро ♩ = 80

О - ри - ся, ти, мо - я ни - во, до - лом та го - ро - ю!

Та ча - сій - ся, чор - на пи - во, во - ле - ю яє - но - ю!

*Пісні Великого Кобзаря / упорядкув.,
комент. та приміт. О. Правдюка. – К., 1964. – С. 309.
Записав М. Сокирко від Т. М. Олійника
в с. Шевченкове Звенигородського р-ну Черкаської обл.*

Наспів створено в плагальному ладу з міксолідійський зворотом (*соль-бекар*), що досить типово для гуртового багатоголосся.

Одним з кращих зразків типового пісенно-романсового стилю є, безперечно, пісня «Летить галка через балку». За рівнем художнього синтезу вона не поступається пісням-романсам фольклорного складу. У ній можна знайти елементи мажоромінору (паралельна змінність, ввіднотоновість), функціоналізм окремих акордових послідовностей (у тактах 3–6 це особливо помітно), дуже цікаве сполучення підголосковості з типовими для фактури канта прийомами паралелізму верхніх голосів та епізодичної імітаційності баса. Але це все сплавлено так органічно, що вилучити вказані деталі можна тільки шляхом суто теоретичним. «Летить галка через балку» – чудовий приклад високохудожнього синтезу двох видів фактури: підголосково-поліфонічної та кантової гомофонно-гармонічної.

Пісня була дуже поширена в освічених верствах і співається й нині як народна ¹:

Помірно ♩ = 68

Ле-тить гал-ка че - рез бал-ку, ді - та-ю - чи, кря - че.

Мо - ло да- я дів - чи - нощь - ка
Мо - ло - да - я дів - чи - нощь - ка

но - дить ги - см, пла - че. пла - че.

*Пісні Великого Кобзаря / у порядку., комент. та приміт.
О. Правдока. – К., 1964. – С. 309.*

Записав О. І. Стеблянко.

З фондів М. Грінченка (ф. 36-3, п. 367, № 127).

Народні пісні на тексти Т. Г. Шевченка – особлива сторінка музичної культури. Вона обіймає всі сторони музичного життя: побутовий спів, фольклорні традиції, концертне виконання, сферу громадських і масових свят та урочистостей. Інакше кажучи: народні пісні на слова великого поета звучать скрізь, вони перейшли рамки соціальних груп, бо відповідають усім без винятку потребам і смакам. Муза Шевченка, озвучена народом, охоплює всі відтінки почуттів – від революційної героїки до інтимної лірики і колискової пісні. Що ж стосується безпосередньо фольклору, то слід говорити про існування окремого нового жанрово-тематичного відгалуження – фольклорної шевченкіани.

У ці великі роковини – двохсотліття народження Найбільшої Людини нашої історії, я обмежився скромним екскурсом у фольклорну шевченкіану. Я використав три музичні зразки розспіву Шевченкових текстів. Кожна з цих мелодій варта по духу своїх творців – Шевченка і його відомих та безіменних

озвучувачів. Ці три приклади, на мій погляд, достойні всесвітньо відомих «Думи мої» та «Заповіт».

Фольклорна шевченкіана продовжується. У побутовій свідомості й співочій практиці вона живе давно. Нагальними бачаться два завдання: перше – збір усіх, у тому числі й дуже близьких варіантів розспіву текстів Шевченка (незважаючи на їх походження). І друге завдання, дослідницьке: історико-критичний і текстологічний аналіз зібраного матеріалу.

¹ Слова пісні – уривок з первісної редакції поеми «Мар'яна-черниця».

Галина Істоміна
(Київ)

НАПРЯМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Напрями розвитку української кераміки визначалися новими творчими завданнями, які постали перед художниками-керамістами початку ХХ ст. На становлення професійної кераміки у цей час активно вплинуло розширення творчих зв'язків на теренах існуючої в складі різних держав України. Становлення та розвиток художньої кераміки базувалися на вивченні й інтерпретації особливостей українського гончарства, яке створило основу для формування національного стилю. В Україні у першій половині ХХ ст. традиції гончарства стали підґрунтям для творчих пошуків у царині кераміки, на які, безперечно, впливали авангардистські мистецькі течії.

При декоруванні професійної кераміки України першої половини ХХ ст. найчастіше використовувалися мотиви, запозичені з народного мистецтва. У виробках зберігалися традиційні для української кераміки форми, орнамент і основний колорит.

На зламі ХІХ–ХХ ст. у мистецтві кераміки поширення набули різні неостилі історизму, що стало показовим для консервативних українських споживачів тих часів, які замовляли вироби зі звичними формами та декором.

У такому руслі працював Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського, який за період свого функціонування в Києві з 1879 по 1918 рік еволюціонував від керамічної майстерні до одного з найпотужніших керамічних виробництв міста [12].

У галузі кераміки професійна освіта була досить розгалуженою. З кінця ХІХ ст. в Україні діяли спеціальні установи з широкою програмою вивчення мистецьких дисциплін та учбові заклади з вузькопрофесійною спрямованістю навчального процесу. Подібні установи створювалися на базі давніх осередків народної кераміки, що сприяло поширенню технологічних знань і вмінь, а також збереженню народних традицій у формотворенні та декоруванні.

Важливим осередком, орієнтованим на гуцульські орнаментальні традиції, була Коломийська гончарна школа. Її випускники працювали в більшості керамічних шкіл і навчальних майстерень інструкторами та викладачами. Зокрема, на Дослідній керамічній станції у Львові, на фабриці Івана Левинського, у гончарній школі с. Товсте на Тернопільщині, а також у Миргородській та Кам'янець-Подільській художньо-промислових школах, у Глинській школі інструкторів гончарної справи, навчальних гончарних майстернях в Опішному та Умані.

Деякі випускники школи, наприклад, брати Микола та Осип (Йосип) Білоскурські, Станіслав Патковський, зробили значний внесок у розвиток професійної художньої кераміки. О. Білоскурський був одним із перших українських дослідників керамічної технології.

Для керамістів доби модерну характерна увага до лаконізму кулястих форм та особливостей декорування японської кераміки [15, с. 45]. Ця тенденція відстежується у лампах, вазах, облицювальних плитках, які були виконані за ескізами Ю. Захарієвича при Дослідній керамічній станції у Львові, а також у виробках фабрики І. Левинського [15, с. 45], де значна увага надавалася ручній роботі художника, хоча там і не бракувало машин.

Для оздоблення виробів художники застосовували нові, дещо абстраговані від конкретного виду мистецтва, орнаменти. На фабриці І. Левинського орієнтувалися переважно на народне гончарство цього регіону. І. Левинський, М. Лук'янович, О. Білоскурський, М. Галібей, О. Лушпинський, Т. Обмінський прагнули надати виробам національного колориту [9, с. 19].

Широкий асортимент декоративно-ужиткової кераміки представляли вази, миски, макітри, тарелі, цідильники, горщики, дзбанки, пасківниці, чайні, кавові сервізи, таці, куманці, баклаги, чашки, бокали, фігурний посуд, свічники, сувеніри та сакральні вироби. Керамічні писанки на початку ХХ ст. увійшли в масове виробництво на фабриці І. Левинського, в оздобленні майолікових виробів якої нерідко застосовувалася стилізація живої природи, особливо вигадливою була рослинна орнаментика. Проте визначальною рисою асортименту фабрики І. Левинського стала орієнтація на традиційні українські орнаментальні мотиви: галузки, квіти, ромби, зигзаги тощо. У розташуванні

орнаменту простежувалася певна закономірність – він зазвичай зображувався на опуклих стінках посудин, біля країв горловини, а також розгортався в концентричному русі [9, с. 19].

Декор на виробках густішав, набував вигадливості та рафінованості [2, с. 116]. При цьому стилізовані народні мотиви сполучалися з характерними для модерну візерунками. Розпис виконувався зазвичай на білому чи коричневому тлі. У виробках фабрики І. Левинського зберігалися характерні для західноукраїнської кераміки традиційні форми, орнамент і основний колорит, який складався з зелених, жовтих і коричневих барв. Проте кольорова гама збагачувалася нетрадиційними синіми, фіолетовими, золотистими відтінками. Значною мірою це було пов'язано з пошуками І. Левинським нової технології: застосуванням нових хімічних сполук у поливах та введенням муфельного випалу, який відкривав шлях до експериментів.

У Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя (нині – Миргородський державний керамічний технікум імені Миколи Гоголя) на початку ХХ ст. навчальний процес скеровували визначні митці того часу: Опанас Слатьон, Іван Падалка, Іван Українець, Василь Кричевський, Федір Балавенський, Юхим Михайлів, Микола та Осип Білокурські, Станіслав Патковський, Микола Касперович, Фотій Красицький, Софія Налепинська-Бойчук, Петро Ваулін, Іван Назаров та ін.

У 1920-х – на початку 1930-х років митці застосовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами, пластикою [8, с. 62].

Прогресивною була творчість Ю. Лебіщака – випускника Коломийської гончарної школи, який працював у Полтаві, Миргороді, Опішні, Хомутці на Полтавщині, а також у Ростмістрівці на Черкащині, у Проскурові на Поділлі, в Кам'янець-Подільській художньо-промисловій школі.

У 1927 році Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт було реорганізовано в Опішнянську керамічну промислову школу. Її очолив технолог-кераміст І. Бойченко (1888–1959), який здобув фахову освіту в Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя [18]. Під його керівництвом проводилися експериментальні роботи з поливами, глинами, налагоджувалося масове виробництво

майоліки. У 1929 році з ініціативи І. Бойченка в Опішні була створена гончарна артіль «Художній керамік» [18].

Там у згаданий період працював П. Шумейко, який отримав професійну освіту в Миргородській художньо-промисловій школі. Його орнаменти відзначалися значною старанністю у виконанні, хоч і не завжди були самобутніми, а часто запозиченими з орнаментів вишивок або килимів [4, с. 38].

У 1905 році відкрито Художньо-промислому школу з гончарним відділенням у Кам'янці-Подільському. Кам'янець-Подільська художньо-реміснична навчальна майстерня під керівництвом художника В. М. Гагенмейстера виготовляла керамічні вироби з народною орнаментикою.

У 1900 році було створено навчально-показову майстерню у Глинську (нині – Сумська обл.), реорганізовану 1908 року в інструкторську навчальну школу, яка протягом трьох років готувала фахівців з гончарного виробництва [16, с. 124]. Глинська керамічна школа на початку ХХ ст. наслідувала німецький модерн. Лише її поодинокі учні, зокрема Павло Іванченко, інтуїтивно тягнулися до української народної кераміки [6, с. 93].

У 1919 році, коли Глинську школу очолив Лев Крамаренко, ситуація змінилася, але в умовах громадянської війни не можна було швидко реформувати напрямок навчання.

У 1920 році керамічна школа-майстерня була переведена з Глинська до Межигір'я. Її завідувач Лев Крамаренко та викладач народної керамічної скульптури Яків Манько перевели з Глинська в Межигір'я 30 учнів [6, с. 93].

Становлення та розвиток художньої кераміки Межигір'я базувалися на вивченні й інтерпретації особливостей українського гончарства, яке створило основу для формування національного стилю. У Межигір'ї впродовж 1920-х років традиції гончарства стали підґрунтям для творчих пошуків митців-бойчуків у царині кераміки.

Перевівши з Глинська до Межигір'я керамічну школу-майстерню, Лев Крамаренко на початку 1920-х років залишив заклад у руках його вчорашніх студентів. Василь Седляр (1899–1937) та Оксана Павленко (1896–1991) вирішили, що стажуватимуться у Межигірській школі-майстерні [10, с. 17]. Їхнє стажування переросло в самостійну діяльність. Отримавши

творчу свободу на початку трудового шляху, художники створили особливу робочу атмосферу.

В. Седляр був директором Межигірської школи, а О. Павленко завідувала учбовою частиною. Через деякий час у Межигір'я приїзять два учні з Уманської керамічної школи (Дмитро Головка і Микола Цівчинський), а з Глинська – технік-керамік Михайло Косихін.

Пізніше у Межигірській школі з'явився художник Іван Іванович Падалка (15 листопада 1894 р. – 13 липня 1937 р., родом із с. Жорнокльови Золотоніського повіту на Полтавщині (нині – Черкаська обл.)) [6, с. 94]. Після закінчення Української академії мистецтв у 1920 році І. І. Падалку направили на стажування до Миргородського художньо-керамічного технікуму, де впродовж 1920–1921 років він викладав живопис, одночасно завідував майстернею художніх іграшок, яку створила Софія Налепинська-Бойчук. Праця в Межигір'ї упродовж 1921–1925 років стала одним із найплідніших творчих періодів у житті І. І. Падалки.

П. Іванченко, навчаючись упродовж 1919–1925 років у Київському художньому інституті, був інструктором з керамічного виробництва у Межигірській профшколі і разом з її учнями безпосередньо брав участь у процесі створення продукції [6, с. 94].

У вересні 1922 року колектив Межигірської художньо-керамічної школи відкрив у Києві першу виставку керамічних виробів (продемонстровано понад 1000 експонатів майоліки) [6, с. 94]. Більшість робіт, представлених на ній, було виконано київськими майстрами Марією Плесківською, Василем Седлярем, Оксаною Павленко, Іваном Падалкою та Павлом Іванченком, хоча і майстри з Глинська, зокрема Михайло Косихін, теж створили багато нових форм посуду [6, с. 94]. Після виставки їхні твори стали загальновідомими.

Керамічні вироби межигірців позначалися високим професіоналізмом і водночас тонким розумінням глибинних основ народного мистецтва [9, с. 55]. На Всесоюзній художньо-промисловій виставці в Москві (1922) межигірців нагороджено дипломом «за збереження народних мотивів і декорування гончарного посуду» [6, с. 94]. Схвальні відгуки межигірські вироби отримали під час виставок у Празі, Берліні, Венеції і Парижі. Колективу Межигірської художньо-керамічної школи було надано велике замовлення на виготовлення керамічних

виробів на експорт [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5]. У січні 1923 року Межигірську школу реорганізовано в Межигірський керамічний технікум.

Художникам і учням Межигірської художньо-керамічної школи взірцями слугували твори народного мистецтва. Серед асортименту виробів межигірських керамістів були баранці, куманці, коники, леви, ведмедики.

Водночас у їх роботах подекуди мала місце й радянська символіка та портрети вождів. Тогочасна ідеологія з її вимогами пропаганди «радянської дійсності» знайшла своє відображення у низці «агітаційних» виробів з новою символікою. Це були тарелі, вази та інший декоративний посуд з портретами «вождя світового пролетаріату», радянською емблематикою – п'ятикутними зірками, серпом і молотом, агіттекстами. Серед цих творів – ваза О. Павленко і тареля П. Іванченка, присвячені 10-й річниці Жовтня тощо. Показово, що напис П. Іванченко виконав нарбутівським шрифтом, доповненим рослинним декором, у якому майстерно інтерпретовано мотиви українського рослинного орнаменту. Це свідчить про те, що майстер ставив перед собою вирішення не ідеологічних, а насамперед декоративних завдань у національному стилі.

На особливу увагу заслуговує плесканець П. Іванченка із зображенням жінки (НМУНДМ, інв. № К-2858), виконаний за найкращими народними традиціями, які пропагували бойчукісти, а композиція сюжетного розпису на ньому брала початок від традицій іконопису.

Яскравою індивідуальністю відзначалися роботи керівника школи-майстерні, художника В. Т. Седляра [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5]. Він проектував сервізи, розписував вази і блюда. Межигірці намагалися зберегти традиційні композиції, використовуючи нові сюжети.

І. І. Падалка виконав серію блюд і настінних декоративних тарілок. Робітників і червоноармійців він малював так, як у давнину зображали козаків-мамаїв [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5]. І. І. Падалка майстерно малював на тарілках варіанти зображення радянського Мамає з різною атрибутикою: серпом, молотом, книгою, шаблею [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5]. У Межигір'ї зароджувалася форма агітаційної кераміки 1920-х років.

Роботи художниці О. Т. Павленко характеризувалися підкресленою декоративністю. Її творчий почерк передбачав створення пензлем відводів фарби. Прості за формою вироби вона збагачувала малюнками пальметок, квітів, листя [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5].

Молоді вихованці Межигірської художньо-керамічної школи Василь Циндря, Ілько Заїка, Дмитро Головка робили серії народного святкового посуду [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк. 53].

З 1928 до 1930 року на базі Межигірського художньо-керамічного технікуму функціонував Технологічний інститут кераміки і скла, який у 1930 році перевели до Києва, а через рік закрили. Причину ж закриття Межигірського інституту стало можливим легалізувати лише в 1990-ті роки [10, с. 17].

У 1930-х у Радянському Союзі було встановлено сталінський тоталітарний режим. І. Падалка та В. Седляр разом зі своїм учителем М. Бойчуком були репресовані. 25 листопада 1936 року органи НКВС заарештували митців. Військова колегія Верховного суду СРСР засудила їх до вищої міри покарання як учасників націонал-фашистської терористичної організації, яка ставила за мету відторгнення України від СРСР та реставрацію капіталізму. 13 липня 1937 року М. Бойчук, І. Падалка та В. Седляр були розстріляні.

Для підготовки творів народних майстрів з різних областей України до виставок народної творчості й художньої промисловості в Києві, Москві, були організовані експериментальні майстерні та школа майстрів народного мистецтва (1934–1938) при Київському державному музеї українського мистецтва на території Києво-Печерської лаври за ініціативи Наркомосу УРСР. У новоствореній керамічній майстерні митці, які не мали власної виробничої бази, могли готуватися до виставки. Для роботи в школі майстрів народного мистецтва залучалися видатні фахівці, а також професіонали, зокрема В. М. Гагенмейстер, який був у ті роки директором школи. Обмін досвідом, взаємозбагачення регіональними традиціями, засвоєння нових і відродження давніх технік – все це заслуга співпраці, об'єднання зусиль народних і професійних художників [1]. Робота цієї школи сприяла пошуку нових напрямків розвитку професійної художньої кераміки.

Дві виставки: республіканська народної творчості й художньої промисловості в Києві та друга – українського народного мистецтва в Москві (1936) засвідчили великий інтерес громадськості до майоліки. Зокрема, О. С. Железняк продемонстрував зразки українського обрядового посуду, які засвідчили його талант.

На базі експериментальних майстерень у 1939 році засновано Київське художньо-промислове училище, яке через 10 років перейменовано на Київське училище прикладного мистецтва [8, с. 66]. Художня кераміка майстерні Київського художньо-промислового училища у повоєнні роки активно розвивалася, але згодом школа збилася на шлях станковізму в декоративно-прикладному мистецтві [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк. 53]. На її тлі вигідно вирізнялася творчість Дмитра Головка, яка поєднувала ознаки традиційного гончарства і професіоналізм, набутий під час навчання у гончарній майстерні Уманської дворічної школи народного мистецтва імені Т. Шевченка (1920–1922), а згодом – у Межигірській художньо-керамічній школі.

Упродовж 30–50-х років ХХ ст. в Україні, поряд із наближенням народного мистецтва до професійного, розвивався й зворотній процес – освічені митці, намагаючись звільнитися від пресингу тоталітарного режиму, зверталися до народної спадщини та розпочинали працювати у сфері декоративно-прикладного мистецтва [8, с. 64].

Посуд Олександра Саєнка, оздоблений геометричними орнаментами, не поступався художніми якостями речам інших майстрів, хоча митець раніше був відомий своїми меблями, інкрустованими соломкою. Його тарілка із зображенням дівчини, яка пасе вівці, за композиційним вирішенням має багато спільного з творами бойчукістів (НМУНДМ, 1920-ті рр., інв. № К-13366).

Відомим центром художньої кераміки на Киїщині був Васильків. У 1928 році 16 васильківських гончарів об'єдналися в артіль «Керамік». Майстри робили прості гончарні вироби – горщики, вази, миски та макітри. У 1931 році тут вдосконалили технологію виробництва: запровадили розписування посуду ангобами з введенням українського національного орнаменту, ввели традиційно українські форми виробів. У 1934 році на базі артілі «Керамік» створено Васильківський майоліковий завод. Засновниками підприємства були місцеві майстри, які визначили його художню спрямованість на традиційне мистецтво.

Із 1937 року виробництво художньої кераміки припинено і завод випускав простий господарський посуд.

Васильківський майоліковий завод відновив свою роботу у 1944 році. Налагодивши діяльність, удосконаливши обладнання, з 1948 року він випускав мальовану декоративну кераміку. У перші роки після Другої світової війни серед виробів Васильківського заводу нерідко зустрічалися еkleктичні екземпляри. Поступово, з приходом керамістів-професіоналів, завод стає прогресивним центром української майоліки. У 1950 році до колективу долучилися скульптори Григорій та Михайло Денисенки, випускники Київського училища декоративно-прикладного мистецтва Надія та Валерій Протор'єви.

У Василькові працювали відомі художники-керамісти, які творчо переосмислювали традиції не лише місцевої народної кераміки, але й інтерпретували мотиви Опішні, Бубнівки та інших гончарних осередків. Твори Михайла та Григорія Денисенків, Надії і Валерія Протор'євих – синтез народної кераміки і професійного мистецтва.

М. Денисенко, Н. та В. Протор'єви створили багато речей, які нагадують традиційну майоліку, зокрема васильківську, й водночас – це твори відомих художників-керамістів, позначені яскравою індивідуальною манерою виконання [11, с. 10].

Васильківська майоліка відзначалася особливою пластичністю й лаконічністю форм, м'якістю контурів розпису, вишуканістю золотисто-коричневих і зелених полив, виразними українськими мотивами [17, с. 6].

Художники-керамісти у своїх роботах переважно спиралися на традиції народного мистецтва. Особливо це простежується у творчості П. Іванченка, О. Грядунової, З. Охримович, М. Котенка та ін. [7, с. 381].

У період перед Другою світовою війною загальне захоплення станковими творами не оминуло й художню кераміку. На вазах розміщували зображення, властиві станковому живопису, або нагромаджували пишні оздоби, не пов'язані зі змістом, формою виробу та матеріалом [13, с. 115]. Така еkleктика в прикрашанні керамічних виробів призводила до зниження художнього рівня творів.

Після закриття в Одеському художньому інституті факультету фарфору, керівником майстерні кераміки став М. Жук [5,

с. 10]. У ній він розробив велику кількість проектів ужиткового та декоративного посуду, головним чином спираючись на народні взірці, досягаючи їх художню завершеність, створену впродовж багатовікової практики народу [5, с. 10]. М. Жук був упевнений, що відсутність зв'язків між мистецтвом професійним і народним нівелює художню творчість [5, с. 21].

Після визволення у 1944 році Одеси від фашизму М. Жук розпочав роботу в художньому училищі. Разом з учнями він відроджує керамічну майстерню: лагодить печі, гончарні круги [5, с. 21].

У науково-дослідному інституті мінеральної сировини в Києві була організована керамічна майстерня на чолі з Павлом Іванченком, запрошеним із Межигір'я [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк. 9].

У 1945 році у Восьмій українській художній виставці брали участь лише 10 художників-керамістів [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 31]. Найрізноманітніше була представлена майоліка заводу «Керамік». У трьох художниць, які на той час працювали на заводі, – Олександри Грядунової, Зінаїди Охримович і Людмили Кияніци – помічено стильову подібність. У їхніх роботах творчо інтерпретовані найкращі традиції народної майоліки [АМЛМ України, ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 31].

У 1946 році в Києві П. Мусяєнко за підтримки та допомоги академіка архітектури В. Г. Заболотного створив Експериментальну майстерню художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, яку очолила його соратниця й дружина Ніна Іванівна Федорова. Із 1963 року майстерня була підпорядкована відділу монументально-декоративного мистецтва Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування.

Н. І. Федорова проводила унікальні досліди в майстерні. Вона вперше створила і застосувала поливи й емалі відновного вогню, розробила кристалічні, матові керамічні фарби для майоліки, відродила втрачену рецептуру глазурі «бичача кров», винайдену давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді й срібла.

Важливим напрямком діяльності лабораторії Н. І. Федорової, окрім архітектурно-декоративної кераміки, було створення декоративної об'ємної пластики та ужиткових виробів.

У 1947 році творчий колектив майстерні Н. Федорової був невеликий – О. Железняк, О. Грудзинська, Г. Шарай. Асортимент декоративних виробів Ніни Федорової, Оксани Грудзинської та Ганни Шарай був досить широкий і включав, окрім посуду, вази, настінні блюда, кашпо, настінні лампи.

Основними принципами діяльності колективу під керівництвом Н. Федорової були орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творча співпраця народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів [1, с. 1].

У 1940–1950-х роках на базі майстерні Н. Федорової регулярно проводилися науково-практичні семінари й заняття з метою розповсюдження технічного і художнього досвіду майстерні, який згодом був використаний багатьма керамічними виробництвами України, зокрема Васильківським майоліковим заводом та Опішнянським заводом «Художній керамік» [14, с. 110].

1940–1950-ті роки були періодом творчого становлення майстерні. Художня кераміка (декоративні тарілки, скульптура малих форм, вази), яку виготовляли на той час, нагадувала за формою народну.

Для майстерні Н. Федорової характерною була постійна активна виставкова діяльність, у якій обов'язково брали участь і народні майстри [14, с. 210]. У 1958 році всі республіки колишнього СРСР уперше брали участь у європейській виставці декоративної кераміки, що була організована Міжнародною академією в Остенде. Україну представляв народний майстер Є. Железняк [14, с. 210].

Іншою важливою складовою успіху майстерні була співпраця професійних художників з народними майстрами, яких запрошували з Чернігівщини, Сумщини, Київщини та інших областей до «Софійської гончарні». Професійні художники працювали поруч із народними майстрами. Професіонали органічно сприймали народне мистецтво з притаманним йому багатством орнаментики та колориту. Народні майстри опанували технологічні новинки керамічного виробництва. Разом з професійними художниками вони створювали різні зразки українських сувенірів у вигляді посуду, іграшок, оберегів.

Замість фабрики І. Левинського, 1949 року створено Львівську скульптурно-керамічну фабрику, яка розпочала тиражувати пер-

ші вироби, декоровані переважно поліхромним підполивним розписом ангобами. Спершу це були речі невисокої художньої вартості. Проте, з допомогою київських і львівських митців, зокрема Д. Головка та Ю. Лащука, якість майоліки значно покращується [13, с. 124]. З 1953 року на фабриці розпочинають працювати перші випускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (далі – ЛДПДМ) [3, с. 15].

У 1946 році у Львові було відкрито вищий навчальний заклад – ЛДПДМ (з 1994 р. – ЛАМ, з 2004 р. – ЛНАМ) з кафедрою художньої кераміки, випускники якої зробили значний внесок у розвиток української професійної кераміки вже з другої половини ХХ ст.

У художній кераміці України першої половини ХХ ст. можна простежити три основні тенденції: традиційне трактування професійними художниками форм і декору, поєднання традиційного і нового, а також інтерпретація, у якій переважають нові форми і декору [11, с. 10].

Аналіз творчого доробку підприємств і художників-керамістів, які працювали незалежно від виробництва, свідчить про те, що роботи кожного об'єднання й окремих творчих особистостей мають індивідуальні художні особливості.

Народне мистецтво впродовж першої половини ХХ ст. було невичерпним джерелом натхнення для професійних художників-керамістів і мало суттєвий вплив на їхню творчість. Майстри переосмислювали найкращі зразки народного мистецтва та створювали під їх впливом нові вироби, яким також були притаманні загальні стилеві особливості мистецтва цього періоду.

1. Бекетова І. Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової // Музейний проект «Софійська гончарня» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mundm.kiev.ua>.

2. Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. – Львів : Центр Європи, 2005.

3. Голубець О. М. Львівська кераміка / АН УРСР. Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1991.

4. Дмитрієва Є. Мистецтво Опішні. – Київ, 1952.

5. Жук М. Альбом / авт.-упоряд. І. І. Козирод, С. С. Шевельов. – Київ : Мистецтво, 1987.

6. *Іванченко П.* Прагнучі істини // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 1.
7. Історія українського мистецтва : у 6 т. / за ред. М. П. Бажана. – Т. 5. – Київ, 1967. – 480 с.
8. *Кара-Васильєва Т. В.* Трансформація художнього життя (30–50-ті роки) // Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – Київ : Либідь, 2005.
9. *Кара-Васильєва Т. В.* Формування національного стилю (10–20-ті роки) // Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – Київ : Либідь, 2005.
10. *Крутенко Н.* Межигір'я. Історія з продовженням // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 5.
11. *Сакович І. В.* Народні традиції в українській художній промисловості. – Київ : Наукова думка, 1975.
12. *Смолій Ю.* Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – С. 99–104.
13. *Тищенко О.* Давньоруська, російська і українська майоліка // Майоліка. – Київ : Мистецтво, 1966. – С. 115.
14. *Чегусова З.* Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970–1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва. – Київ : ЗНДІЕП.
15. *Чегусова З.* Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті впливу стилю модерн // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. – Київ, 2010.
16. *Шмагало Р.* Гончарні промисли і керамічні школи України // Вісник ЛДПДМ. Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика. – Львів, 1992. – Вип. 3.
17. *Щербак В. А.* Сучасна українська майоліка. – Київ : Наукова думка, 1974.
18. *Щербань О.* Технолог-кераміст Іван Бойченко – штрихи до життєпису // Сіверянський літопис. – 2009. – № 1. – С. 105–110.

Список скорочень

- АМЛМ України – Архів-музей літератури і мистецтв України
ЛАМ – Львівська академія мистецтв.
ЛДПДМ – Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва
ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв
НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва

*Анатолій Калениченко
(Київ)*

**РЕЙНГОЛЬД ГЛІЄР І ТАРАС ШЕВЧЕНКО,
або Звернення до творчості Кобзаря
як один із критеріїв належності композитора
до української музичної культури**

Тривалий час уважалося, що російський «старший брат подав руку допомоги» для становлення музичного професіоналізму в Україні, відрядивши до нововідкритої Київської консерваторії 1913 року московського композитора, диригента та педагога Рейнгольда Моріцевича Глієра (з 1914 р. був її директором). Зауважимо, що його відомий у тодішньому СРСР балет «Червоний мак» вивчався в курсі не історії української музики, а народів СРСР. Так само й чудовий Концерт для голосу з оркестром Р. Глієра тлумачився як один із шедеврів російської радянської музичної культури. Та чи так було насправді? Виглядає, що ні.

Насправді Р. Глієр 1913 року просто повернувся додому, до Києва, на батьківщину. Там він народився й виріс біля Бессарабської площі (вул. Басейна, 6) ¹, де мешкали і працювали його батьки: тато Моріц (1835–1896) мав майстерню з «вироблення духових музичних інструментів», яку занадто голосно називав фабрикою, і магазин з їх продажу. Матір – Юзефа (Жозефіна Вікентіївна, у дівоцтві Корчак, 1852–1937) була полькою, що тоді не було дивиною для Києва ², і навчила дітей не лише російської, а й польської мови (згодом композитор абсолютно вільно міг спілкуватися й українською). До них він завжди приїжджав з Москви влітку, відпочиваючи на дачі у Святошині або десь на Дніпрі. Про це свідчать навіть композиторські твори Р. Глієра.

До поезії Т. Шевченка звертався не лише чи не кожен український композитор, а й багато митців цілого світу, у тому числі російських, але всі вони писали щонайбільше один-єдиний твір на вірш Кобзаря. Натомість Р. Глієр – автор принаймні чотирьох творів, пов'язаних з поезією Т. Шевченка.

Важливим є також той факт, що поряд із цитатними засобами використання фольклору або його стилізацією в Р. Глієра

спостерігається тенденція виявляти національні засади без посереднього звернення до народної музики. В інших українських композиторів до творів такого типу належить, наприклад, і фортепіанний Полонез на смерть Т. Шевченка Василя Пащенка (1861), Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка для струнного оркестру Я. Степового – авторський переклад однойменної фортепіанної композиції (*op.* 13), написаної 1911 року до 50-річчя смерті великого Кобзаря.

Шевченківська тематика привабила також Р. Глієра. З-поміж таких творів, імовірно, можна назвати і створену в романтичному жанрі симфонічної поеми його композицію «Тризна» *fis-moll* (*op.* 66). Московський музикознавець Зоя Гулинська (вдова московського представника української східної діаспори – композитора й музикознавця Ігоря Белзи) 1986 року твердила, що цей твір Р. Глієр написав на сюжет пушкінської «Пісні про віщого Олега», де нібито за первісним композиторським задумом мало йтися про похорони давньоруського богатиря, причитання його вдови та тризну за ним [1, с. 75–76].

Але онука Р. Глієра – очільниця Меморіального кабінету Р. Глієра в Москві – Сента Вікторівна Глієр, під час святкування 100-річчя Київської консерваторії в 2013 році, на запитання автора цих рядків, чи часом не пов'язаний цей твір з однойменною російськомовною поемою Т. Шевченка, відповіла, що, мабуть, так воно і є, оскільки диспонує нотами названої композиції. Якщо пристати на бік гіпотетичної версії онуки композитора, то таку суперечність, гадаю, можна пояснити тим, що Р. Глієр готував свою симфонічну поему до 100-річчя Т. Шевченка в 1914 році. Проте, як відомо, царський уряд через активізацію українського національного руху заборонив це святкування, відтак – і виконання «Тризни». Через це композитор свідомо (з розумінням неможливості вчасного виконання) не завершив твір до 100-річчя Кобзаря 9 березня 1914 року. А наприкінці літа того самого року розпочалася Перша світова війна, у результаті чого царська влада Росії зробила значно жорсткішими утиски щодо будь-яких проявів українства. Найімовірніше, щоб урятувати майбутню концертну долю одного зі своїх улюблених музичних дітищ, Р. Глієр і дописав «пушкінську» програму. До того ж композитор, переїхавши до Москви ще в студентські роки, добре знав, що московське мис-

тецьке середовище переважно зверхньо ставилося до всього українського³.

Якщо це так, то «Тризну» написано за однойменною, однією з небагатьох російськомовних поем Кобзаря, присвячених княжні Варварі Репніній – представниці роду Кирила Розумовського, останнього українського гетьмана XV–XIX ст. перед зруйнуванням Січі⁴. Відтак композитор, мабуть, планував закінчити свій твір до 100-річчя Т. Шевченка – 1914 року⁵.

Композицію задумано досить масштабною, оскільки вона мусила тривати близько півгодини. Ця симфонічна поема містила фугу, яка мала її завершувати або, за іншими відомостями, розташовуватися всередині. У темі фуги вчувається епічний билінний характер: вона являє собою двічі варіантно повторені два музичні мотиви в натуральному мінорі в розмірі 4/4 – повтор субдомінанти із завоюванням домінанти й пощаблевий спуск від III щабля до тоніки та оспівування секунди з кадансом на домінанті.

Перша тема у спершу змінному розмірі має теж епіко-оповідний, але дещо похмурий характер з елементами героїки. Про це свідчать октавний виклад у низькому регістрі й ритмічний пунктир. Водночас вона нестійка, пластична (модуляція з *cis-moll* в основну тональність *fis-moll*, зміна інтонаційних стрибків у пунктирному ритмі на початку речення на оспівування у більш рівномірному ритмі в кадансі).

Натомість в основі першого речення другої теми, ліричної – інтонаційно більш української – спочатку лежить чотириразово повторюваний низхідний зворот від домінанти до тоніки (спершу домінанта – субдомінанта – тоніка, згодом низхідний стрибок від домінанти до тоніки заповнюється пробіжкою тріолями від квінти до терції) на «пряній» гармонії (почергово з тонічним тризвуком звучить секстакорд VII щабля зі зниженою терцією і підвищеною примою). Згодом у другому реченні з гармонічним мінором у кадансі вчуваються інтонації української пісні-романсу. Однак «Тризну» не було остаточно завершено⁶ й відтак опубліковано.

Під такою самою назвою за цією Шевченковою поемою згодом написав симфонічну поему Зіновій Лисько під час навчання в класі композиції Йозефа Сука Вищої школи майстерності в Празі (1928).

Пізніше, у добу Української революції 1919 року, за правління останнього гетьмана України Павла Скоропадського, Р. Глієр написав у Києві на слова Т. Шевченка іншу симфонічну поему з читцем – «Подражаніє Іезекїїлю» (без опусу), прем'єра якої відбулася того самого року там само і яку теж не було видано. Тут він вдався до характерного для популярного тоді стилю *модерну / сецесії* прийому – мелодекламації, відкривши новий різновид жанру в українському симфонізмі. Ноти твору не збереглися, але певних висновків щодо образного змісту симфонічної поеми Р. Глієра можна дійти, прочитавши поезію Кобзаря. Свій вірш (повна назва «Подражаніє Іезекїїлю. Глава 19») Т. Шевченко написав після заслання, в останні роки свого життя, у грудні 1859 року в Санкт-Петербурзі. Це одна з найбільш бунтівних поезій пізнього Кобзаря, де, незважаючи на біблійну тематику ⁷, проступає гнівний протест проти російського самодержавства, що набуло особливого патріотичного звучання в умовах війни українців з українофобською російською «добровольчеською» армією під проводом україножера Антона Денікіна ⁸. Вірш закінчується рядками:

... І той плач,
Нікчемний, довгий і поганий,
Межи людьми во притчу стане,
Самодержавний отой плач!

У 1921 році Р. Глієр написав музику (разом з композитором К. Стеценком) до етапного для українського театру спектаклю режисера Леся Курбаса за поемою «Гайдамаки» Т. Шевченка. На жаль, ноти Р. Глієра нам не відомі. Тепер ще остаточно не встановлено, але, імовірно, режисер, який добре знав і розумівся на музиці, відібрав відповідні фрагменти обох композиторів.

У 1939 році, до офіційного святкування дозволеного сталінською владою відзначення в СРСР 125-річчя від дня народження великого Кобзаря, Р. Глієр написав програмну симфонічну поему «Заповіт» *e-moll* (*op. 73*) «пам'яті великого українського народного поета Т. Г. Шевченка» за однойменним, святим для кожного українця віршем, який з музикою Гордія Гладкого в обробці К. Стеценка став одним з українських національних гімнів. Не випадково композитор назвав цей твір, написаний

у Москві, українською мовою («Заповіт» з українським «і» з крапкою, а не російською «Завещание»). Не виключено, що на написання цього твору вплинула невдала концертна доля одного з попередніх творів Р. Глієра за поезією Кобзаря – іншої симфонічної поеми «Тризни». Відтак прем'єра «Заповіту» відбулася в Москві, на день народження Т. Шевченка 9 березня того самого року, у виконанні оркестру Державної московської філармонії під батугою автора в московському Будинку союзів на відповідному урочистому концерті.

Менший, ніж «Тризна», за обсягом твір (12 хвилин) написано в традиційній для жанру симфонічної поеми й самого Р. Глієра формі – сонатній, але з уведенням нової теми в репризі. Відповідно епічна повільна тема вступу твору (*Andante sostenuto, p*) починається скороченою цитатою знаменитої поміж українців мелодії Г. Гладкого на цей вірш. Викладена в низьких струнних, її звучання асоціюється зі звучанням чоловічого хору. Натомість тема динамічної головної партії в основній тональності (від такту 32, *Allegro moderato, f*), початок якої викладено фаготами й контрфаготами, згодом скрипками з англійським ріжком, характеризується енергійними висхідними стрибками тенуто з фригійською секундою наприкінці.

Сполучна партія на матеріалі теми вступу (від такту 115) підводить до нижньої співучої побічної в тональності домінанти (від такту 130, *Poco meno mosso, p, dolce cantabile*), в основі якої лежить цитата української народної пісні «Ой ішов козак з Дону», використаної П. Чайковським для теми сполучної партії в першій частині свого Першого концерту для фортепіано з оркестром. Натомість Р. Глієр викладає її дерев'яними духовими на тлі арпеджiovаних гармонічних фігурацій струнних. Експозицію змінює розробка (з такту 199), де раптово з'являється маршеподібний епізод *tutti* (з такту 303, *Marciale. Animato molto, p*).

У репризі після теми вступу (такт 372) замість головної партії в кларнета й валторни *alla breve* з'являється тема, в основі якої лежить згадувана цитата другого періоду добре відомої в шалашпінському виконанні російської народної бурлацької пісні «Эй, ухнем» у *gis-moll* (такт 381, *Meno mosso, mf*). Після побічної (від такту 389) у кодї знову звучить цитата «Эй, ухнем» (такт 429), а закінчується твір закономірно цитатою мелодії «Заповіту» (від такту 447).

У першій редакції, згідно з тогочасною сталінською ідеологічною доктриною, у кодї автор включив мелодії не лише української, а й російської, азербайджанської та узбецької народних пісень (республік колишнього СРСР) як начебто ілюстрацію заключних рядків «Заповіту»:

І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.

У другій редакції композитор через два роки (осінь 1941 р., перше виконання – оркестр Всесоюзного радіо під батудою автора) усе ж таки вилучив із твору азербайджанські й узбецькі мелодії, які він раніше включив у код, але, мабуть, через відомі сталінські догми все ж залишив цитату «Эй, ухнем». Водночас тут не можна не враховувати слов'янофільських ідеологічних уподобань Р. Глієра, які згодом перейняв один з його найулюбленіших учнів у Києві – композитор і педагог Б. Лятошинський.

Таким чином, написання чотирьох творів за поезіями Т. Шевченка різко вирізняє Р. Глієра із числа майже всіх інших чужинецьких композиторів, які писали музику лиш до однієї Шевченкової поезії. Тут слід також зазначити, що твори за поезіями Т. Шевченка (навіть не враховуючи згаданий вище балет «Тарас Бульба») є далеко не єдиними зверненнями Р. Глієра до української культури, зокрема музичної. Найвірогідніше, за часів Української національної революції він опрацював український національний гімн «Ще не вмерла Україна» (музика Михайла Вербицького, слова Павла Чубинського, а нині – Державний гімн України «Ще не вмерла України»), зробивши, за словами композитора В. Кирейка, його оркестровку – мабуть, хронологічно першу в історії України.

До того ж композитор створив симфонічну картину – балет «Запорожці» *F-dur* (op. 64) за картиною художника українського походження Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1921 р., прем'єра в концертному виконанні під батудою автора – Одеса, 1925 р.; видання – М. : Музсектор Госиздата, 1929), мішаний хор *a'capella* «Було

літо» (1918 р., без опусу) ⁹, два романси українською і російською мовами, присвячені Надії Калнинь, – «Таємниця співака» на слова В'ячеслава Іванова й «Самотність» на слова Д. Мережковського (1924 р., видання – Київ, [Б. р.]). Він здійснив обробки українських народних пісень «Ой у полі жито» для мішаного вокального септету – двох сопрано, мецо-сопрано, двох тенорів та двох басів (1918 р., без опусу) та української пісні Марусі Чурай, що стала народною, – «Засвіт встали козаченьки» для мішаного хору із симфонічним оркестром (1935 р., видання в перекладенні М. Новицького для оркестру домр і балалайок – М. : Музгиз, 1931). До того ж побічна тема «Урочистої увертюри» *G-dur (op. 72)* (1937 р., прем'єра у Великому театрі в Москві того самого року, видання – М. ; Ленинград : Музгиз, 1941) – цитата широко відомої української народної пісні «Ой хмелю мій, хмелю».

Показово, що тільки в симфонічних творах композитор процитував п'ять українських народних пісень і лише три – російських. Р. Глієр у цих творах цитатно звернувся також до восьми узбецьких, чотирьох азербайджанських народних мелодій, а також до американської, англійської, болгарської, бурятської, монгольської, польської (Державного гімну Польщі «*Jeszcze Polska nie zginęła*»), сербської, таджицької, уйгурської та чеської [3, с. 102–114].

Коли Р. Глієр був на посаді директора Київської консерваторії в 1914–1920 роках, на його долю випали найтяжчі випробування – організація всієї її діяльності (у тому числі створення студентських оркестру й хору), формування професорсько-викладацького складу та збереження закладу під час Української національної революції (адже Київська консерваторія входила до складу Імператорського російського музичного товариства – ІРМТ). Водночас у рамках Київського відділення ІРМТ він активно виступав як диригент (не лише в Києві, а й Катеринославі (тепер Дніпропетровську), Одесі, Феодосії та інших містах України), виявив себе блискучим організатором музичного життя Києва, запрошуючи найкращих виконавців. Як педагог, він виховав багатьох видатних українських композиторів, зокібна Л. Ревуцького й Б. Лятошинського, які створили свої композиторські школи, що домінували в Україні до 1980-х років.

Відтак постать Р. Глієра аж ніяк не вміщається в рамки тільки російської музичної культури. Тобто він є не лише російським композитором, диригентом та педагогом, але й українським (а також азербайджанським, узбецьким, польським (бо матір була полькою), а, може, навіть і китайським (балет «Червоний мак»)). Належність до української музичної культури доводить також його звернення у своїй творчості до поезії Т. Шевченка.

Таким чином, до української музичної культури об'єктивно входять не лише українці – представники західної та східної діаспор, а й вихідці з України неукраїнського походження. Поміж них – поляки Владислав Заремба, перші директори Одеської, Київської та Львівської консерваторій Вітольд Малішевський, Володимир Пухальський, Мечислав та Адам Солтиси (останній був членом Спілки композиторів України), Кароль Шимановський [див.: 2], інші члени Спілки композиторів України Тадеуш Маєрський, Анджей Нікодемівич та єврей Ісаак (Юзеф) Коффлер, німецькі родини Нейгаузів і Блюменфельдів, зрештою напівукраїнець Ігор Стравинський, батько якого був польським українофілом (подібно до Володимира Антоновича й Тадея Рильського), та багато інших. При тому вважаю, що всі ці постаті мають не роз'єднувати народи, а з'єднувати. Для цього слід визнати, що вони належать, як і Р. Глієр, не якійсь одній національній музичній культурі, а кільком (у тому числі й українській).

¹ Будинок не зберігся. Онука Р. Глієра – Сента Вікторівна Глієр – у розмові з автором цієї статті категорично стверджувала, що його рід аж ніяк не походить від бельгійців єврейського походження, як багато хто вважає.

² На початку ХХ ст. поляки в Києві становили близько 20 % населення.

³ Тим самим воно продовжувало традицію російського письменника українського походження Антона Чехова.

⁴ Т. Шевченко присвятив княжні В. Рєпніній ще дві російськомовні поеми – «Княжна» і «Слепая».

⁵ Досі вважалося, що «Тризну» Р. Глієр написав у 1911–1915 роках [4, с. 32].

⁶ В одному зі своїх листів улітку 1916 року композитор писав, що майже всю «Тризну», яку він оцінював вище, ніж свої створені раніше симфо-

нічну поему «Сирени» або знамениту Третю симфонію «Ілля Муромець» [1, с. 76], уже написано, але для остаточного звершення ще потрібно багато роботи. В архіві Меморіального кабінету Р. Глієра в Москві, очолюваного його онукою, зберігаються рукописні програма й низка музичних ескізів клавiру твору (ще 1962 р. рукопис зберігався в Центральному державному архіві літератури й мистецтва СРСР у Москві). Мабуть, першу тему композитор у середині 1950-х років використав у написаному для Великого театру в Москві до 100-річчя від дня народження М. Гоголя чотириактовому балеті «Тарас Бульба» (ор. 92) (1951–1952) для характеристики образу головного героя. За життя Р. Глієра балет поставлено не було, але на його основі він створив однойменну оркестрову Сюїту, прем'єру якої власноруч продиригував у Москві на початку 1952 року (партитуру Сюїти опубліковано в Москві «Музгизом» 1955 р.).

⁷ Іезекіїль (у Т. Шевченка – Іезекієль) – пророк, автор однієї з книг Біблії.

⁸ Найвірогідніше, твір написано після і, можливо, під враженням трагічної загибелі близько трьохсот київських студентів і гімназистів під залізничною станцією Крути (нині – Чернігівська обл.). По тому, окупувавши Київ, військові частини більшовицьких балтійських матросів під керівництвом Муравйова (колишнього царського полковника) за кілька днів без розслідувань розстріляли близько двох тисяч киян тільки за те, що ті мали вуса, носили вишиванки або говорили українською мовою, що, звісно, не могло не позначитися на ідеології Р. Глієра, який був свідком цього страшного злочину.

⁹ Ані народна пісня, ані авторська поезія з такою назвою мені не відомі.

1. *Гулинская З. К.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. – Москва : Музыка, 1986.

2. *Калениченко А. П.* Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором? // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. – С. 314–322.

3. *Леонова М.* Симфонические произведения Р. М. Глиэра (симфонии, одночастные сочинения, концерты) : справочник-путеводитель. – Москва : Сов. композитор, 1962.

4. Р. М. Глиэр : биографический и нотографический справочник / сост. Б. Яголим, общ. ред. и закл. ст. А. Зуевой. – Москва : Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, [2011].

Тетяна Кара-Васильєва
(Київ)

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ: НОВІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ

В Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України започатковано та успішно здійснюється видання «Історія декоративного мистецтва України» в п'яти томах, у якому розглядається розвиток цієї галузі культури від перших проявів, ще за доісторичних часів, і донині. На сьогодні вийшло друком уже чотири томи цього видання.

Дослідники української культури попередніх часів видали чималий корпус праць, присвячених тим чи іншим питанням декоративного мистецтва, окремим періодам його розвитку, видатним артефактам старовини. Історики, етнографи, збирачі, дослідники та цінителі пам'яток українського народного мистецтва залишили нам спадок ще з часів ХІХ – початку ХХ ст.

Важливою подією української гуманітарної науки в 60–70-х роках минулого століття стало видання шеститомної «Історії українського мистецтва». Саме в цій праці було поставлено за мету здійснити найповнішу презентацію всіх видів образотворчого, декоративного мистецтва, архітектури впродовж тисячолітньої історії, осягнути цілісну картину розвитку цієї галузі науки в її безперервному розвитку від давнини до ХХ ст. включно. Цьому передувала багаторічна експедиційна, пошукова, дослідницька робота з вивчення пам'яток мистецтва в музеях, архівах, бібліотеках країни. Було створено величезну джерельну, ілюстративно-фактографічну, бібліографічну базу для науково-дослідницької роботи та подальшого продовження. Розроблено концепцію та програму написання цього грандіозного видання, опубліковано й широко обговорено її в середовищі наукової громадськості. Це було величезним стимулом для пожвавлення мистецтвознавчої думки, накреслення шляхів майбутніх досліджень. Великий колектив авторів, працюючи над написанням шеститомної «Історії...», окреслив безперервний шлях розвитку культури, але водночас розділи, присвячені декоративному мистецтву, були фрагментарними й не розкривали в усій повноті панораму цієї галузі мистецтва.

В Україні з другої половини ХХ ст. посилюється інтерес до вивчення декоративного мистецтва, неодноразово видавалися посібники й підручники, альбоми та монографії з історії цього виду мистецтва. Насамперед слід назвати ґрунтовне видання «Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва» (Л., 1969), жанр якого як підручника для викладання у вищих спеціальних художніх закладах унеможливував поєднання доступності і стислості викладу з глибиною інтерпретації. Водночас у цьому посібнику було систематизовано значний фактографічний матеріал, викладено всі види і жанри народного мистецтва в їхньому хронологічному розвитку, виявлено формування регіональних художньо-технічних особливостей історико-етнографічних регіонів, утворення локальних мистецьких осередків, наголошено на спадкоємності й тяглоті традицій. Важливою подією став вихід перекладеного російською мовою видання Анрі Морана «Історія декоративно-прикладного мистецтва: від древніших часів до наших днів» (М., 1982), яке на повну силу підкреслило необхідність вивчення цієї галузі мистецтва як окремої важливої ланки культури.

У 1970–1990-х роках вийшли друком монографії, які комплексно розкрили ті чи інші періоди історії декоративного мистецтва: *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво: у 2 т. – К., 1966–1970; Декоративно-прикладне мистецтво Української ССР: 1970-е – початок 1980-х років / авт. вступ. ст., сост. Н. І. Велигодская, Л. Е. Жоголь. – М., 1986; *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (ХІІ–ХVІІІ ст.). – К., 1992; *Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є.* Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1993; *Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005 та ряд енциклопедичних видань, словників тощо.

Упродовж минулого століття, особливо його другої половини, з'явилася низка монографічних видань, присвячених як конкретним художнім явищам, так і творчості окремих народних майстрів, цілих мистецьких осередків. Саме наприкінці ХХ ст. відбувалося глибоке й усебічне вивчення окремих видів народного мистецтва: вишивки, ткацтва, килимарства, кераміки, фарфору, скла тощо, яке значно розширило загальний мис-

тецтвознавчий простір, істотно збагатило уявлення про специфіку народного і, зокрема, декоративного мистецтва.

Важливим є і те, що з'явилося чимало фундаментальних, узагальнюючих праць, які широко висвітлювали процеси культуротворення в Україні, подавали мистецьку спадщину як органічну культурну цілісність, презентували нове бачення мистецьких здобутків, їхню суголосність естетичним засадам світового художнього процесу. Культура розглядалася як єдиний комплекс, який поєднує характерні матеріальні, духовні, художні риси суспільства, охоплює різні види мистецтва, а також спосіб життя, морально-етичні норми поведінки, системи цінностей, традицій, вірувань. Серед таких видань слід назвати насамперед працю М. Поповича «Нарис історії культури України» (1998), багатотомне видання «Історія української культури», історико-етнографічне видання «Українці» (у 2-х кн.). Окремо слід сказати також про монографії діаспорних дослідників першої половини та середини ХХ ст. – «Історія української культури» за редакцією І. Крип'якевича, «Українська культура» І. Огієнка, «Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу» М. Семчишина, «Нариси з історії нашої культури» Є. Маланюка тощо. Незважаючи на фрагментарність викладу і деякою мірою їхній популярний характер подачі матеріалу, ці праці були важливі тим, що вводили українську культуру в загальноєвропейський духовний простір.

Сучасний стан розвитку українського мистецтвознавства, рівень його наукового потенціалу та дослідницького набутку дає можливість сьогодні здійснити підготовку й видання «Історії декоративного мистецтва України».

Цілком природно, що при розробці концепції «Історії декоративного мистецтва України» було враховано досвід попередніх видань. Автори намагалися подати якомога повну й цілісну картину поступу цього виду мистецтва в межах нинішньої території України. Уперше з позицій сучасного мистецтвознавства простежено розвиток художніх стилів, зокрема бароко, класицизму, модерну та інших у декоративному мистецтві, їхню опосередковану інтерпретацію в народному мистецтві, значно розширено фактологічну базу, повернуто чимало імен, мистецьких явищ і періодів у розвитку української культури, замовчуваних за радянського часу. До наукового обігу введено

нові твори, широко представлено пам'ятки сакрального мистецтва, замовчувані в часи атеїзму, – унікальні твори церковного шитва, металевої пластики, дерев'яні різьблені іконостази тощо.

У кожному з п'яти томів «Історії...» підкреслюється своєрідність розвитку художнього життя регіонів України, формування локальних мистецьких традицій, аналізуються активні взаємодії та впливи українського мистецтва з західноєвропейською та східною мистецькими традиціями, утверджується органічне входження української культури у світовий мистецький контекст.

Декоративне мистецтво – особлива галузь художньої творчості, яка підпорядкована власним законам розвитку, має специфічну художньо-образну мову. Основна його мета – естетичне освоєння матеріального світу, художнє оформлення довкілля. Митці своїми творами намагаються естетично прикрасити побут людини, її життєдіяльність, сповідуючи основний принцип єдності краси та доцільності. Водночас декоративне мистецтво стає образною основою життя, формує естетичні погляди людини, активно впливає на її емоції, думки та почуття.

Декоративне мистецтво є однією з найдавніших галузей художньої діяльності людини, адже людство здавна оточувало себе виробами з кераміки, дерева, різноманітно прикрашеними побутовими речами. Саме їхній художній рівень, образне начало зумовлювали розвиток цивілізації і рівень культури того чи іншого народу, були тісно пов'язані зі звичаями, національними та етнічними особливостями. Їхня етнічна цінність залежить від конструктивних пластичних і фізичних можливостей матеріалу, різноманітностей та особливостей прийомів обробки, технологічних секретів. Декоративне мистецтво, яке охоплює цілий комплекс різноманітних видів і напрямів, є цілісною живою системою, що розвивається у сфері народного мистецтва, художніх промислів, художньої промисловості та творчості художників-професіоналів. Саме ці різні сфери творчої діяльності, маючи певні точки дотику, водночас розвиваються за різними законами творення й відмінного ставлення до традицій, новаторства і загалом світосприйняття навколишнього світу. Саме тому в основу цього видання вперше в українському мистецтвознавстві покладена чітка концепція розгляду декоратив-

ного мистецтва в усій різноманітності й багатогранності його проявів. Це насамперед: роль і значення народного мистецтва в системі духовної та матеріальної культури, у формуванні художнього ансамблю та предметного середовища, взаємозв'язок і взаємовпливи народного й професійного мистецтва на різних історичних етапах, аналіз художніх стилів та їх подальша інтерпретація в народному мистецтві, семантика та образність орнаменту. Важливе місце посідають питання ролі декоративного мистецтва в опорядженні храмових комплексів, зокрема церковного шитва, виробів з металу, різьблення в церковному богослужінні, а також їхньої богословської символіки.

Процеси, що відбувалися в народному, ширше – декоративному мистецтві, еволюція його образної системи розглядаються в історичному аспекті – від давнини до сьогодення. Було окреслено цю тяглість розвитку до нових видозмін структурно-художніх якостей і функцій у період постмодернізму. Саме тому в основу концепції цього багатомного видання покладено наукову реконструкцію художнього процесу, створення повноцінної та вичерпної панорами розвитку декоративного мистецтва на українських землях упродовж історичного поступу.

Авторський колектив поставив за мету з'ясувати й виявити цілісність культури, у якій постійно функціонує декоративне мистецтво, і ту роль, яку воно виконує у формуванні світоглядних уявлень, духовних цінностей, національних особливостей і в цілому ментальності українського народу.

Однією з найголовніших проблем висвітлення декоративного мистецтва, усіх його видів і жанрів є розгляд у філософсько-культурологічному осмисленні, у широкому контексті взаємозв'язків із предметним середовищем, системою обрядовості. Саме така постановка питання, яку намагалися розкрити автори при написанні конкретних розділів з історії вишивки, ткацтва, килимарства, гончарства тощо, дає можливість проникнути у зміст народного мистецтва як образної системи, відчутти глибину його духовної наснаженості та образності, і відповідно – місця і ролі в художній культурі суспільства. Народне мистецтво – це історична пам'ять нації, той стрижень, що об'єднує і створює безперервність творчого досвіду впродовж історії. Саме тому народне мистецтво є найяскравішим виразником національної свідомості.

При написанні п'ятитомної «Історії декоративного мистецтва України» перспективним на сьогодні автори вважали дослідження не лише окремих видів і жанрів професійного декоративного мистецтва впродовж ХХ ст., але й орієнтацію на комплексний аналіз, що полягає у вивченні багатогранних зв'язків з культурними процесами та навколишнім світом, з формуванням мистецьких стилів.

Автори, які досліджували традиційні види народного мистецтва, акцентували свою увагу на традиціях, усталених нормах краси і доцільності, що утвердилися в кожному конкретному історико-етнографічному регіоні.

Принципово важливим при написанні «Історії...» є те, що автори розділів відійшли від дослідження і класифікації народного мистецтва як галузі матеріальної культури, у якій переважає утилітарний принцип. У теоретичному аспекті ця галузь належить до пріоритетів духовної культури, а діяльність народних майстрів розглядається як художньо-естетична.

Наприкінці ХІХ ст. розпочалося планомірне збирання творів народного мистецтва з'явилися перші наукові розвідки з його історії, вивчення окремих видів, особливостей орнаментики, організували музеї. До цієї патріотичної місії долучилися видатні історики, етнографи, археологи, мистецтвознавці. Серед них слід назвати Федора Вовка, Миколу Сумцова, Григорія Павлуцького, Данила та Вадима Щербаківських, Миколу Біляшівського, Костянтина Широцького та багатьох інших. Важливе значення в справі збереження, розвитку і вивчення народного мистецтва мала організація Київського, Подільського, Полтавського кустарних товариств, заснування в Києві Художньо-промислового музею з великим етнографічним відділом (1904).

Автори спиралися на вагомий мистецтвознавчий доробок своїх попередників – істориків, археологів, етнографів, збирачів пам'яток народного мистецтва. Наприкінці ХІХ – упродовж ХХ ст. було зібрано величезний фактичний матеріал з історії українського народного і ширше – декоративного мистецтва. У цей час було засновано розгалужену мережу державних художніх і краєзнавчих музеїв, у яких стали доступними для глибокого вивчення й художнього мистецтвознавчого аналізу неоціненні твори декоративного мистецтва.

Перший том «Історії декоративного мистецтва України» охоплює величезний історичний період – від доби пізнього палеоліту до середньовіччя включно. За цей час у межах нинішньої території України проживало безліч племен і народів, різних за своїм етнічним і культурним походженням.

Автори «Історії...» на основі аналізу пам'яток археології намагалися з'ясувати і простежити перші прояви, перші кроки художньої творчості, яка на наших землях зародилася на завершальному етапі становлення первісної (розумної) людини. Саме в цей час з'явилися знаки, символи абстрактних понять. Первісне мистецтво відіграло важливу роль у пізнанні людиною світу, в її естетичному і соціальному розвитку.

У першому томі здійснено спробу дати загальну мистецтвознавчу оцінку мистецтву кочових племен Північного Причорномор'я – кімерійців, скіфів, сарматів. Подано розгорнуту характеристику декоративного мистецтва античних міст. Упродовж майже цілого тисячоліття – з VII–VI ст. до н. е. по IV ст. н. е. – південні землі нинішньої України мали тісні економічні та мистецькі контакти з Грецією та Римом – найрозвинутішими тогочасними європейськими державами. У томі подано мистецтвознавчий аналіз творів короластики, художньої кераміки, торевтики і ювелірного мистецтва, гліптики, художнього скла, різьблення по дереву й кістці, які збереглися до нашого часу. Аналіз художніх ремесел скіфо-сарматського та античного мистецтва становить винятковий інтерес, оскільки традиції того часу були творчо засвоєні й утілені в подальшому поступі історії, своєрідно інтерпретовані слов'янами і відіграли помітну роль у розвитку мистецтва Київської Русі. Особливу увагу в першому томі приділено розгляду декоративного мистецтва Київської Русі. Досліджено окремі його види, які набули розвитку в цей час, – гаптування та вишивка, ювелірне мистецтво, кераміка і скло, різьблення по дереву, кістці та рогу, ткацтво тощо. Автори звертають увагу на їхній високий художньо-технічний рівень виконання, наголошують, що окремі виробі прикладного ремесла позначені впливом кочового світу, з яким Київська Русь перебувала в постійній взаємодії, але в цілому її культура й мистецтво були органічно пов'язані з візантійською традицією. Напередодні монголо-татарської навали Русь належала до найрозвиненіших країн Європи. Подальше

історичне життя населення південноруських земель тривало в умовах чужоземного поневолення: монголо-татарського, литовського, польського. Усе це не могло не позначитися негативно на розвитку не лише економіки краю, але й культури. Однак завойовники не змогли перервати багаті традиції часів Київської Русі. Поступово вони відроджувалися у великих містах, які залишалися важливими осередками культурного життя. Високого рівня розвитку декоративне мистецтво досягло у XIV–XVI ст., його твори є гідним внеском до скарбниці європейської та світової культури.

Другий том присвячено декоративному мистецтву України XVII–XVIII ст., яке значно збагатило історію української культури новими творами, тенденціями і художніми явищами, незважаючи на розподіл території та створення складної картини суспільно-політичного, релігійного та мистецького життя країни. Розвою української культури сприяли національне відродження, що припало на кінець XVII ст., становлення козацько-гетьманської держави – Гетьманщини. Важливу роль відігравала Запорозька Січ. У другому томі показано, що XVII–XVIII ст. – це період розквіту культурно-освітнього руху, розбудови монастирського життя, час меценатської діяльності, коли гетьмани, козацька старшина, церковні ієрархи Гетьманщини власним коштом здійснювали будівництво, щедро оздоблювали храми та монастирі. Це все активно сприяло розквіту всіх видів декоративного мистецтва, стимулювало інтенсивний розвиток цехового, а згодом – мануфактурного виробництва, розквіт міських і сільських ремесел.

Уперше в українському мистецтвознавстві всі види й жанри декоративного мистецтва проаналізовано в аспекті еволюції художніх стилів – спочатку Ренесансу, а згодом бароко і рококо. Стиль бароко в декоративному мистецтві, що запанував у другій половині XVII ст., сприяв виявленню національних самотніх форм мистецтва, включенню до художньої системи фольклорного підґрунтя. Він, поєднаний з місцевими традиціями, виявляв прихильність народного мистецтва до підвищеної декоративності, образної наснаженості, набув яскраво виражених національних ознак. Це відбилося в посиленій опатності та урочистості виробів, пишності й розкоші їхнього декоративного оздоблення, буянні рослинної орнаменталії. Зміни

відбувалися в усіх видах мистецтва. XVII–XVIII століття – час інтенсивного розвитку високого іконостаса, що являв собою синтез мистецтв, об'єднавши різьблення, живопис, скульптуру, ювелірне мистецтво. Його пластичне вирішення набуло тривимірної просторовості, динамічності композиції.

У золотарстві, художньому литті, у створенні предметів церковного вжитку, гаптуванні та вишивці стиль бароко виявився найяскравіше. Твори позначені щедрістю й вишуканістю декоративних форм, пишною орнаментикою, уведенням коштовного каміння, емалей, що значно збагачує кольорову палітру. У зв'язку зі зміною побуту, одягу козацької верхівки, надання йому урочистості, помпезності набуває розвитку золототкацтво й килимарство. Пишними бароковими формами і яскравим розписом позначені фігурний посуд з гутного скла та кераміки.

Третій том «Історії...» присвячено декоративному мистецтву України кінця XVIII – початку XX ст. Автори намагалися розкрити в повноті й цілісності розвиток усіх видів і жанрів мистецтва цього періоду – ткацтва, килимарства, вишивки, вибійки, гончарства, різьблення, металообробки, малювання, витинанки тощо. Увагу зацентровано на тому, що в цей час селянське мистецтво – невід'ємна складова народного побуту, віддзеркалення етносвітогляду й законів буття нації, важливий засіб збереження традиції, забезпечення її безперервності в просторі та часі.

У томі чітко простежено і виявлено, що XIX ст. – класичний період розвитку народного мистецтва, зародження домашніх промислів. Водночас – це важливий період розвитку капіталістичних відносин, піднесення промисловості, виникнення низки фарфоро-фаянсових, ткацьких, шкіряних, ливарних, суконних, скляних підприємств, перетворення їх на значні центри виробництва. Автори тому у своїх розділах намагалися продемонструвати шляхи утвердження нових засад промислового виробництва, нових принципів співпраці народних майстрів і професійних художників, запровадження європейських технологічних новацій. Уперше в українському мистецтвознавстві всі види і жанри декоративного мистецтва розглянуто з погляду еволюції художніх стилів – пізнього класицизму (ампіру), історизму, еkleктики, модерну, який щойно зароджувався в

Україні. Період ХІХ століття важливий і тим, що в цей час активізувалася діяльність інтелігенції в галузі підтримки й відродження згаслих народних промислів, відбувалося активне колекціонування творів народного мистецтва, організовувалися виставки, музеї, започатковувалася художньо-промислова освіта, відбувалося становлення українського мистецтвознавства.

У третьому томі «Історії...» подано складну панораму художнього життя, коли декоративне мистецтво розвивалося в умовах колоніальної залежності. Етнічні землі України було розподілено між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською. Так, територія Лівобережжя, Наддніпрянщини, Поділля входили до складу Російської держави, територія Західної України, Закарпаття, Буковини, частини Поділля – до складу Австро-Угорської імперії. Однак усупереч цьому становищу, твори декоративного мистецтва ХІХ ст. свідчать про високий естетичний і духовний рівень тогочасного українського суспільства, підтверджують думку про те, що народне мистецтво є одним з найважливіших чинників консолідації етносу, утвердження національної свідомості, збереження традицій, забезпечення безперервності розвитку, воно слугує підґрунтям для розвитку професійного мистецтва.

Четвертий і п'ятий томи «Історії...» присвячено декоративному мистецтву ХХ ст., яке з позицій сучасного мистецтвознавства потребує перегляду та кардинального переосмислення. Уперше в мистецтвознавчій практиці автори пішли шляхом окремого розгляду народного мистецтва і художніх промислів (т. 4) та професійного декоративного мистецтва (т. 5), виявлення взаємозв'язків і взаємодії між ними. Декоративне мистецтво впродовж ХХ ст. розвивалося у сфері народного мистецтва, системи художніх промислів, а також численного загону художників-професіоналів, які у своїй творчості базувалися на тенденціях розвитку світового художнього процесу. Народні майстри керувалися еволюційними законами творення, зберігаючи регіональні відмінності окремих осередків народного мистецтва, які яскраво виявляються в системі художньо-образного мислення кожного виду. Автори у своїх розділах розкривають складні історично обумовлені процеси розвитку як народного, так і професійного декоративного мистецтва

впродовж ХХ ст. Слід зазначити, що еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя України протягом усього минулого століття. Відбувалися кардинальні переломи в соціальній галузі й політичних орієнтирах, зміни в економіці та суспільній психології, що значною мірою позначилося на розвитку культури і мистецтва, у тому числі й декоративного.

Україна впродовж ХХ ст. мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалася кілька разів: Малоросія у складі Російської імперії, УНР у 1918–1919 роках, потім упродовж 70 років – Українська Радянська Соціалістична Республіка у складі СРСР, нарешті, з 1991 року – незалежна, самостійна держава Україна. За кожною із цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців і в цілому мистецтва. Складність посилювалася ще й тим, що землі України були роз'єднані як адміністративно, так і духовно. На початку століття Східна Україна підпорядковувалася Російській імперії, Західна входила до складу Польщі, Австро-Угорщини, 1939 року відбулося об'єднання цих земель у складі УРСР.

Четвертий том «Історії декоративного мистецтва України» присвячено народному мистецтві та художнім промислам ХХ ст. Зокрема, подано характеристику розвитку основних видів українського народного мистецтва: вишивки, килимарства, ткацтва, гончарства, художньої обробки дерева, лозоплетіння, художньої обробки металу та каменю, кістки та рогу, декоративного малювання, витинанки, народного одягу, іграшки, вибійки, обрядового печива та ін. Матеріал згруповано за окремими видами народного мистецтва з урахуванням усіх напрямів і форм його розвитку, у межах кожного виду висвітлено творчість майстрів і подано характеристику художніх майстерень та артільно-заводської продукції. Кожен вид народного мистецтва, його розвиток розглянуто за регіональним принципом з розгорнутою характеристикою художніх особливостей виробів певного мистецького осередку.

Централізація мистецького життя кристалізувалася у створенні Укрхудожспілки (1936), яка керувала творчим і виробничим життям художніх артілей, затверджувала еталони-зразки професійним художникам, вимагала виконання виробничого плану, насаджувала систему державних замовлень. Саме

в цей час відбулося штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощення орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями. На цей період припадають трагічні часи Вітчизняної війни, коли було повністю зруйновано осередки народного мистецтва й відбувалося їх поступове відновлення. Окреслився чіткий розподіл між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, і народним мистецтвом, яке зберігало притаманні йому традиційні риси.

Наступний період – друга половина 1950-х – 1980-ті роки – складний, неоднозначний і суперечливий у своїх здобутках і прорахунках час.

Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. Авторі наголошують, що на різних етапах розвитку промислів співвідношення «народний майстер – художник» набувало різних форм і значень. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 1950-х роках в українському декоративному мистецтві відчувається вплив засад станкового мистецтва, не зовсім правильне розуміння специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття позначилося новим розумінням народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, «цитовання» образотворчого фольклору, шкідливого для творчості й розвитку народного майстра. Намітилася тенденція до глибшого вивчення основ народного мистецтва, уважнішого ставлення до його специфіки. 1970-ті роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 1980-ті роки. Упроваджувалися нові організаційні форми роботи, формувався новий тип народного майстра. Більшість майстрів проходили підготовку в спеціальних навчальних

закладах – училищах, технікумах. Змінилося їхнє соціальне значення: ця професія стала почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, ставали унікальними, часто орієнтованими на виставки, окрасу громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткацький, вишивальний, килимарський основною фігурою став народний майстер, який зберігає і творчо продовжує традиції. Водночас намітилася тенденція до ствердження ролі художника на фабриці. У 1971 році було організовано низку виробничо-художніх об'єднань з розгалуженою системою філіалів у провідних осередках народного мистецтва, системою надомної праці та організованого постачання і збуту продукції: «Вінничанка», київське імені Тараса Шевченка, харківське «Україна», полтавське «Полтавчанка», косівське «Гуцульщина», львівське імені Лесі Українки та ін. Розвиткові художніх промислів сприяла Постанова 1975 року «Про народні художні промисли». 1970–1980-ті роки прикметні бурхливим розвитком художніх промислів, які одночасно з масовою продукцією створювали високохудожні твори, засновані на глибокому вивченні народного мистецтва. У цей період плідно розвивалися також гончарство, декоративний розпис, різьблення по дереву. Особливого розквіту в цей період набув декоративний розпис. Значного розвою в 1960–1980-х роках зазнало різьблення по дереву, центром якого стали західні області України, зокрема Косів.

П'ятий том «Історії декоративного мистецтва України» присвячено системному аналізу творчих процесів у галузі професійного мистецтва впродовж ХХ ст. Автори тому на основі комплексного вивчення й аналізу найважливіших образно-пластичних концепцій ХХ ст. подають історію розвитку основних видів, таких, як кераміка, фарфор, фаянс, скло, вітраж, gobелен, художнє ткацтво, вишивка, розпис на тканині, церковна пластика, ювелірне мистецтво, дерево, костюм, новаційний текстиль. Уперше в українському мистецтвознавстві створено цілісну картину еволюційного розвитку українського професійного мистецтва в історико-художньому процесі ХХ ст., яка відтворює шлях митців від класичних форм у стилях історизму (еклектики), модерну, ар деко, конструктивізму початку століття, через псевдокласичні форми тоталітарного мистецтва 1930–1950-х років, неофольклоризм та утилітарну конструк-

тивність форм 1960-х років, необарокову надмірність скульптурно-зображальних мотивів 1970–1980-х років до полістилізму 1990-х років.

У ХХ ст. активно впроваджували технічні засоби й технології, на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво, замість унікального витвору народного майстра з'явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку століття утворилася особлива галузь художньої творчості, що охоплює широкий спектр – від унікальних творів до зразків масового виробництва, від побутових предметів до оригінальних виставкових виробів з вишивки, фарфору, дерева, металу.

1990-ті роки кардинально відрізняються від попередніх періодів розвитку мистецтва України. Разом зі здобуттям державної незалежності приходить чітке розуміння специфіки і природи народного та професійного мистецтва, законів їхнього розвитку.

Художнє життя цього десятиліття позначене надзвичайною широтою і калейдоскопічністю. Виникають численні галереї, які формують арт-ринок, нові проекти, акції, поширення набуває концепція «артефакту», улаштовуються виставки за кордоном, українські митці розглядають свою творчість у контексті світових тенденцій розвитку. Незважаючи на мозаїчність художнього процесу, переважають авангардистські течії.

У ХХ ст. українське декоративне мистецтво активно заявило про себе як таке що має високу естетичну наснаженість, дає можливість відчутти живий суперечливий і водночас яскраво цілісний процес художнього життя. Зберігаючи зв'язок із традиціями народної творчості минулого, сучасне декоративне мистецтво набуває нового змісту, нових якостей і рис. Нині митці беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів духовності і сприяють усвідомленню органічного єднання глибинно національного та загальносвітового мистецьких процесів. Творення «образу» митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Пошуки митців професійного мистецтва тяжіють до образотворення, посилюється індивідуальне, неординарне бачення навколишнього світу, утілене в особливій манері виконання – емоційно насичений і змістовний. Відбувається

зміна засад формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна «дифузія» декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали – скло, дерево, глина, нитки – використовують як засоби художнього формотворення. Професійне декоративне мистецтво кінця ХХ ст. – багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і ширше – світового художнього процесу.

У роботі над написанням «Історії декоративного мистецтва України» взяли участь фахівці як Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, так і археологи, історики Інституту археології НАН України, провідні мистецтвознавці Львівської національної академії мистецтв, вітчизняних мистецтвознавчих інститутів і кафедр, музеїв. Неабияку допомогу щодо вивчення колекцій та ілюстрування матеріалів надали провідні музеї України, Польщі, Словаччини та Росії.

Широко ілюстроване п'ятитомне видання «Історії декоративного мистецтва України» репрезентує сучасний стан вивчення мистецького доробку в царині декоративного мистецтва як стародавніх суспільств, так і художніх пам'яток середньовічного, новоісторичного та сучасного періоду розвитку художнього життя на території України. Нове видання висвітлює поступальний розвиток народного, ширше – декоративного мистецтва України в його історично зумовленій послідовності, спадкоємності та взаємовпливах багатьох етнічних спільнот, які в різні історичні періоди населяли територію сучасної України.

Авторський колектив і редакційна колегія свідомі того, що не всі завдання, які стоять перед мистецтвознавчою наукою щодо вивчення й висвітлення історії декоративного мистецтва, вирішені й вичерпно висвітлені в цьому виданні. Не всі періоди розвитку і не всі його види, осередки, персоналії митців вивчено однаковою мірою. Це завдання мистецтвознавчої науки на майбутнє.

Запропоноване науковцям та широкому загалу п'ятитомне видання «Історії декоративного мистецтва України», яке подає цілісну магістральну лінію розвитку цього сегмента культури, дасть відповіді на актуальні питання й культурні запити нашого сьогодення, окреслить шляхи його подальшого вивчення та розвитку.

*Наталія Каушкадамова
(Львів)*

УКРАЇНСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У житті сучасної України, поряд з численними іншими сферами музичної культури, важливу роль відіграє фортепіанне виконавське мистецтво. Щороку музичні академії, училища, школи випускають кілька сотень піаністів, які йдуть працювати в найрізноманітніші заклади від дитячих садочків до філармоній та музичних академій, взаємодіють як концертмейстери з виконавцями-солістами всіх інших фахів і мають значний вплив на розвиток культури загалом. Асоціацією академічних музичних конкурсів зареєстровано дев'ять міжнародних фортепіанних конкурсів в Україні, на яких наші піаністи безпосередньо контактують з колегами з-за кордону. Кращі вихованці сучасних українських академій визнані у світі – концертують, змагаються, викладають. Тому професійний світогляд молодого піаніста, його свідомість національної природи й функції мистецтва – питання неабиякої ваги в загальному аспекті націєтворення.

Водночас у вітчизняному музикознавстві зникаються два протилежні ставлення до цього питання: з одного боку, повне ігнорування національної природи українського фортепіанного мистецтва, а з другого – легковажне, не підкріплене науковими підставами застосування виразу «національне виконавство» і споріднених з ним (національна школа, національний стиль), що в результаті не обґрунтовує, а тільки знецінює, компрометує це поняття. Системного, серйозного вивчення українського фортепіанного мистецтва як явища національної культури не ведеться, і окремі роботи в цьому напрямі не змінюють ситуації.

Тому перші питання, які вимагають відповіді, такі: що таке «українське фортепіанне виконавське мистецтво»? Чи існує таке явище? Які субстанціональні риси дозволяють говорити про його цілісність?

Відповідь на ці питання дає історія України, у якій справедливо оцінювати культурні здобутки можна тільки враховуючи політичні обставини.

Талановиті піаністи з України з'явилися на концертній сцені вже від середини ХІХ ст., і водночас дали про себе знати особливості української культурної ситуації: музиканти є, та бракує умов для їхньої діяльності. Тоді ж сформувався стереотип їхньої долі, що дійсний до сьогодні: блискучі успіхи в юності – виїзд за кордон для навчання і з концертами – через якийсь час повернення, і діяльність заглухає в Україні... Імена перших піаністів з України, які представляють сказане, збережені в історії (хоч їх уже встигли, звичайно ж, записати до чужих здобутків). Серед них Микола Маркевич (1804–1860) – музикант-аматор, талановитий у всіх сферах своїх різнобічних зацікавлень, український патріот.

Андрій Родзянко (1839 – ?) дебютував як піаніст-виконавець в Одесі, маючи 10 років, а пізніше навчався в Ліста. На початку 1860-х років він багато і з успіхом концертував у програмах Імператорського російського музичного товариства (далі – ІРМТ) у Петербурзі, Москві, Києві, Одесі. Мав великий репертуар – сольний і з оркестром, що складався з визначних творів західноєвропейських композиторів, але невдовзі перестав виступати.

Юлія Грінберг (1827–1904) з Харкова провадила вже більш систематичну діяльність піаністки, близьку до професійної.

Чи не найбільших успіхів домогся Тимофій Шпаковський (1829–1861). З 15 років він навчався в Лейпцизі під опікою Ф. Мендельсона, а потім ще сім років удосконалювався у Відні. Там освоїв класичний німецький репертуар, набув фаховості й періодично виступав з дуже серйозними програмами, зокрема з концертами Бетховена, фугами Баха тощо. Маючи 23 роки, Шпаковський повернувся на батьківщину і ще дев'ять років інтенсивно концертував в українських та російських містах.

Тож фортепіанне мистецтво в Україні в різних його прояхах – домашньому музикуванні, творчості, діяльності віртуозів – активно формувалося вже в долисенківський період. Однак, на відміну від західних держав, через історичні обставини в його становленні не було цілісності: творчість та виконавство розвивалися окремими шляхами та не допомагали одне одному. Цей розрив силою свого таланту й переконанням зміг подолати Микола Лисенко. Та все ж розмежованість розвитку виконавства і творчості й надалі залишається питанням української

фортепіанної культури, і деякі проблеми росту не подолані в ній досі, хоч маємо видатних музикантів і у сфері композиції, і в ділянці виконавства.

Розвиток музичної культури в Україні не локалізувався в самих тільки центрах, а відбувався в багатьох містах. Якщо мова йде про Велику Україну, то на початку ХХ ст. піднесення фортепіанного мистецтва проявилось в Житомирі, Єлисаветграді, Полтаві, Катеринославі, Миколаєві, Херсоні. Проте офіційного поняття «український піаніст» у цей час не існувало взагалі. У Російській імперії проводилася цілеспрямована політика денационалізації, що виявилася, зокрема, й у ставленні до піаністів: усіх, хто походив з імперії, називали російськими музикантами, незалежно від їхньої національності. (Нерідко русифікувалися й імена та прізвища іншого національного походження.) Однак уже від останньої чверті ХІХ ст. у найбільших містах України – Одесі, Харкові, Києві, Львові – почалося формування фортепіанних шкіл із власними стильовими особливостями.

Із цими обставинами пов'язана істотна особливість української фортепіанної культури – відсутність однієї цілісної і яскраво виявленої національної школи. Єдність школи була характерною для держав з потужною централізацією влади, наприклад, Франції чи Австрії. Але вже навіть у Росії давала про себе знати конкуренція між Петербургом і Москвою. Натомість, скажімо, у Німеччині завжди істотно відрізнялися між собою північнонімецькі піаністи (Гамбург, Бремен, Прусія), «рейнське коло» музикантів (Кельн, Франкфурт), берлінські, лейпцизькі чи дрезденські виконавці та ін. Подібно й Україна – не тільки була розділена державними кордонами на західну й східну частини, але й у межах Російської імперії мала окремі культурні центри музичного розвитку на півдні й півночі, у центральній частині й на сході. Тож фортепіанна освіта в Києві, Одесі чи Харкові розвивалася окремими потоками і зберігала свої регіональні особливості.

На початку ХХ ст. з'явилися піаністи світового масштабу, які походили з музичних родин в Україні: Лео Сирота з Кам'янця-Подільського, Міша Левицький з Кременчука, Ол. Брайловський і С. Тарновський з Києва, Бенно Мойсеєвич і Шура Черкаський з Одеси. Піаністам-концертантам завжди

притаманна неабияка рухливість: вони їдуть виступати в широкий світ і найвідчутніше проявляють себе у великих містах. Тож і талановиті піаністи з України неминуче опинялися в імперських центрах – Санкт-Петербурзі, Москві, Відні, залишаючись там на певний час. Одні з них не поривали при цьому постійних зв'язків з батьківщиною, інші відривалися від неї. Їх вело з рідних земель в інші краї природне для музикантів бажання випробувати себе в міжнародному масштабі. Проте від 1917 року на культурне життя України наклали відчутний відбиток відомі політичні події. І музиканти, які на початку сторіччя молодими виїхали за кордон, перестали повертатися на батьківщину навіть для гастролей – це було небезпечно для їхньої свободи або й життя.

Оскільки Україна не фігурувала на тодішній політичній карті, то й піаністів, які виїхали з Російської імперії, за кордоном звично називали російськими. Тож так склалося, що здебільшого саме ці піаністи-євреї з України, слідом за А. Рубінштейном і паралельно з С. Рахманіновим, формували поняття «російської піаністичної школи» в Європі й «великого фортепіанного стилю» у США. Їх об'єднували сліпуча віртуозність, наповнений фортепіанний звук – «великий тон», романтична піднесеність та імпровізаційність виконання, свобода темпоритму. Більшість з них була вивчена і сформована школою Лешетицького. Ця школа мала значний вплив на фортепіанне мистецтво Польщі, Росії, України, але її не можна віднести до здобутків російської культури – вона має зовсім інші національні корені.

Фортепіанне мистецтво належить до міської культури і має її своєрідні прикмети. Розвиток фортепіанного виконавства припав на ХІХ–ХХ ст., коли більшість європейських країн не були моноетнічними. Серед піаністів Польщі, наприклад, чи не половину складала етнічні євреї, були також етнічні німці – але поляки від цих піаністів не відмовляються. Поліетнічне населення було притаманне й українським містам, а серед піаністів тут бачимо, поряд з українцями, євреїв, німців, поляків, чехів, росіян. Нам також не слід відмовлятися від цих митців – усі вони зробили внесок до становлення української фортепіанної культури.

Першою прикметою належності митця до українського мистецтва вважаємо його походження і пов'язання його освіти та

діяльності з Україною. Істотне значення має його внесок в українську культуру. Але дуже важливо й цікаво виявити ті особливості у виконавському стилі, які дають підстави пов'язувати його мистецтво саме з українською культурою. У літературі, говорячи про фортепіанне мистецтво, національне визначення піаніста обґрунтовують переважно належністю до конкретної держави чи її мистецької школи, менше торкаючись особливостей його виконавського стилю. Однак національні виконавські стилі існують – і в минулому, і нині. Їх констатуємо, слухаючи відомих виконавців. І корені їхні часто проростають не тільки з норм школи, але передовсім з особливостей національної ментальності.

Музичне виконавство, як і кожен вид мистецтва, є виразом людської ментальності й може виявляти національну своєрідність та відстоювати її. Добою пробудження національної свідомості європейських народів було ХІХ ст. І фортепіано, зване інтернаціональним чи універсальним інструментом, зуміло чутливо прореагувати на ці процеси – воно відбивало своєрідність польської, угорської, норвезької, російської чи іспанської музики. Політичні обставини в Україні призвели до того, що більшість виконавців, на жаль, відкрито не пов'язувала своєї мистецької діяльності з українською культурою. Та все ж, починаючи від М. Лисенка, а особливо у ХХ ст. були вже й такі піаністи, які цілком свідомо спрямовували своє мистецтво на розвиток української культури і нації, ідентифікували себе у світі як українські митці: Софія Дністрянська, Любка Колесса, Тарас Микиша, Дарія Гординська, Борис Максимович. Усі вони жили й діяли поза межами тодішнього Радянського Союзу. У радянській пресі та літературі їхні імена не згадувалися, і про них в СРСР просто нічого не було відомо.

Можна виокремити чотири ознаки, що характеризують важливі аспекти діяльності цих піаністів, як і сприймання їхнього мистецтва громадянськістю. Передовсім важливе саме ставлення до фортепіанного виконавства як до важливої й потрібної частини української національної культури, пропагування та виховання розуміння його в українському народі. Вагомість цього завдання усвідомив М. Лисенко – перший професійний і національно свідомий піаніст в Україні. У царині фортепіанного мистецтва це передбачало виконання двох завдань:

залучення українських слухачів до загальноєвропейських музичних надбань і плекання власної української музики, що не поступалася б європейським стандартам. Звернений до широких кіл громадськості, музикант створив своїми концертами українську публіку, виховав у ній потребу власної національної культури і розуміння справжніх мистецьких вартостей. Діяльність Лисенка знайшла свій відгук і продовження серед музикантів Галичини – її першими підхопили С. Дністрянська, В. Барвінський, Р. Савицький.

Другою сходинкою, а водночас цілком очевидним критерієм національної спрямованості в діях піаніста, стало введення до концертних програм творів української фортепіанної музики. Проте почин Лисенка не знайшов підтримки у Великій Україні. Тамтешні піаністи, наскільки сьогодні відомо, воліли грати традиційний західний репертуар. Більшим було зацікавлення українською музикою з боку виконавців Галичини. З появою тут від початку ХХ ст. українських фахових піаністів стало нормою і обов'язком уводити до програм твори українських композиторів. На цьому ґрунті зросли видатні інтерпретатори рідної музики. Тож 1931 року Галя Левицька вперше виконала вже цілу концертну програму з українських творів, а через сім років Роман Савицький виконав першу монографічну програму українського композитора – вечір фортепіанних композицій Барвінського, присвячений 50-річчю музиканта. Серед повоєнних львівських піаністів нового щабля досягла Марія Крушельницька: вона виявила незвичайну систематичність і послідовність, напрацьовуючи на найвищому фаховому і мистецькому рівні одну за одною численні українські монографічні програми – із творів Ревуцького, Косенка, Людкевича, Колесси, Нестора Нижанківського, Кос-Анатольського. Піаністка не тільки значно розширила уявлення слухачів про українську музику, але й домоглася глибшого розуміння окремих композиторських стилів і національного загальному.

У новому поколінні пропагандистами української музики виступають Борис Деменко, Євген Громов, Йозеф Ерміль, Олександр Козаренко, Оксана Рапіта. Кожен – зі своїм особливим мистецьким обличчям. Діяльність усіх згаданих піаністів піднімає розуміння національного виконавського мистецтва на вищий рівень (наступну сходинку), коли вже постає питання не

тільки, що грати, а й як грати, – досягається розуміння національно-стильових особливостей інтерпретації. Завдання розкрити в грі інтонаційну й ментальну своєрідність української музики є значно серйознішим випробуванням піаніста.

Проте найбільш специфічно національна своєрідність виконавського мистецтва проявляється тоді, коли національність піаніста впізнається при виконанні ним не тільки української, але й чужинної музики – коли з'являється українська інтонація у світовій класиці. Це рівень, доступний тільки тим музикантам, для яких українське інтонування цілком органічне. Ми маємо пишатися, читаючи в пресі про особливе українське розуміння музики Шопена, яким очаровувала слухачів Любка Колесса, або про демонічне трактування творів Ліста Тарасом Микишею. Адже в тому й полягає мистецтво музиканта-інтерпретатора – знайти й розкрити у творі нові, досі ніким не почуті якості. Це збагачує музику. Сьогодні у світі виступає чимало молодих українських піаністів. На жаль, вони поки що недостатньо пропагують українську творчість. Але можемо себе потішити тим, що вони здебільшого вносять до світової фортепіанної культури українську інтонацію – своєрідну музичну вимову класичних мелодій, неповторний спосіб мислення, елементи унікальної української ментальності.

Усе сказане про історію й сьогодення фортепіанного мистецтва в Україні дає підстави впевнено відстоювати існування явища українського фортепіанного виконавського мистецтва та закономірність уживання в науці відповідного поняття. Як же виглядає справа з науковим осмисленням цього явища в музикознавчій літературі?

Виконавська проблематика займає в українському музикознавстві 1990–2010-х років помітне місце. Загальновідомим виявом цього напряму стали редакovanі професорами Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського М. А. Давидовим та В. Г. Сумароковою випуски статейних збірок «Виконавське музикознавство». До вивчення в них залучено різні жанри музикознавства – вокал, струнне, духове, народно-інструментальне. Не обділене увагою і фортепіано¹. Значні дослідження з теорії виконавства, звернені до вивчення естетичних, культурологічних, філософських, соціологічних аспектів, з'явилися в Україні в останній чверті ХХ ст. Їх вели й

ведуть у Києві – Віктор Москаленко, у Харкові – Юлій Вахра-
ньов, в Одесі – Олена Маркова. Надзвичайно цікава проблема-
тика, що належить до них, з одного боку, та часто, на жаль, не-
високий науковий рівень «історико-краєзнавчих» розвідок, що
масово продукуються у наших академіях, – з другого, призвели
до огульної недооцінки, критики й навіть заперечення історич-
ної сфери. Одним з проявів цього стало активне відкидання
попередніх здобутків у вивченні фортепіанного мистецтва. Зі
сторінок однієї статті на інші кочує вислів про те, що «вико-
навське музикознавство народилося» в Україні 1990-х роках ².

Насправді ж історія цієї галузі науки значно солідніша, її
початки губляться ще в добі Відродження. Систематично пи-
таннями саме фортепіанного виконавства стали займатися ні-
мецькі вчені середини XIX ст., які заклали основи історичного,
теоретичного й естетичного вивчення мистецтва інтерпретації.
Українське музикознавство теж не обминало увагою виконав-
ські питання – практичну спрямованість мала вже «Граматика»
Миколи Дилецького. Проте подальший розвиток питання
довго не був активним. XIX ст. в Україні може похвалитися
лишень працями харківського музиканта Ростислава Геніки.
Більше – у XX ст.: уже в 1920-х роках зацікавлення виконав-
ським музикознавством і діяльність щодо його розвитку вияв-
ляють професор Київської консерваторії В. Г. Івановський,
а слідом – молодий Г. Коган (який невдовзі перебрався до
Москви). Ці музикознавці були російськомовні і не цікавилися
українською проблематикою, а тільки загальноєвропейською
та російською.

Першим спеціалістом з виконавського музикознавства,
що звернув серйозну увагу на українську проблематику, став
Григорій Курковський. Його книжка про піанізм Лисенка [5],
що сьогодні вже стала бібліографічною рідкістю, закладає
принципові основи розуміння національного фортепіанного
стилю. А статті про музикантів-аматорів XIX ст. і київських
піаністів, серед яких найґрунтовніші – про В. Пухальського й
Г. Беклемішева [4], позначили головні напрями вивчення іс-
торії українського фортепіанного мистецтва. Історичні дослі-
дження київської піаністики продовжили Ж. Хурсіна [11] та
К. Шамаєва [12]. У Харкові діяльність місцевих піаністів до-
сліджували Л. Кононова [3] та Л. Лисенко, Н. Смоляга [7; 8],

в Одесі – Е. Дагілайська [2]. Праці цих науковців, що з'явилися ще в радянські часи, заклали фундамент вивчення історії українського фортепіанного мистецтва. Можна не погоджуватися з деякими, історично зумовленими, твердженнями цих музикознавців, але неможливо й не варто повністю ігнорувати їхні заслуги у формуванні науки про фортепіанне виконавство в Україні.

У 1970-х роках тодішніми радянськими музикознавцями було оцінено потенціал і перспективи науки про музичне виконавство й відзначено розмежування в ній різних галузей:

- історія виконавства, що за ознакою виконавського апарату ділиться на не однаково розвинуті підрозділи;
- більш вузький і спеціальний розділ – історія виконавських стилів;
- наука про інтерпретацію, споріднена з герменевтикою;
- теорія виконавства, що змикається з теорією музичної педагогіки;
- естетика виконавства як його філософія ³.

Тож зневаження будь-якої із цих галузей науки веде тільки до неповноти і, як наслідок, хибності наукових уявлень.

Інша проблема пов'язана з об'єктивністю висвітлення історичних процесів та звільненням від стереотипів радянського часу.

У статтях про розвиток фортепіанного виконавства і педагогіки як складової музичної культури в українських містах особливо увагу привертає період кінця ХІХ – початку ХХ ст., якраз той, коли фортепіанне мистецтво українських земель виходило вже на європейський рівень. У дослідженнях такої тематики ⁴, як правило, підкреслюється, що вирішальну роль у виникненні та розбудові українського фортепіанного мистецтва мало ІРМТ. Музикознавці, які досліджують події цього віддаленого часу, спираються значною мірою на публікації тодішніх російських газет і некритично сприймають як отриману з них фактичну інформацію, так і її трактування. Залежність української школи від російської показана при цьому необ'єктивно.

Відомо, що від другої чверті ХІХ ст. у Великій Україні регулярно здійснювалися спроби створення музичних товариств і професійних музичних навчальних закладів, які були свідченням упровадження європейських засад у культурне

життя українських міст. Вони робилися в Одесі, Києві, Харкові. Як знаємо, жодна така спроба не увінчалася успіхом з тих чи інших причин, а скоріш приводів. Головна причина була такою: у Російській імперії могло діяти тільки одне товариство – ІРМТ, що мало найвищу, царську підтримку і схвалення. Фахова музична освіта була його (фактично, імперської держави) монополією: тільки дипломи ІРМТ давали музикантові право на професійну працю і надійне суспільне становище в Російській імперії. Тож у кожному українському місті музичні заклади почали справно діяти лиш тоді, коли потрапили під його опіку.

Однак це не значить, що відділення ІРМТ, їхні організації, навчальні заклади, діячі були «спущеними зверху» надбаннями вищої російської культури. Зовсім не так: ці товариства, діячі, навчальні заклади були надбанням місцевої культури українських міст. Тільки ж вони мусили доводити свої заслуги, шукати різні шляхи, щоб врешті домогтися права «завізування» зробленого офіційно визнаним найменуванням ІРМТ і тим самим отримати державне покровительство. Тому потребує правильного тлумачення вислів «музична освіта налагодилася з відкриттям класів чи училищ ІРМТ». Замість нього треба б знайти кращу формулу, наприклад, «досягнення високого рівня музичної освіти було засвідчене дозволом надати класам чи училищу статус ІРМТ».

Якщо ж існував вплив ІРМТ на формування української музичної освіти, то він проявився саме в адмініструванні. На відміну від організаційних питань, у мистецькій сфері він був зовсім не таким істотним, як часто вважають. В українських містах працювали піаністи з різних країн Європи, а українська молодь здобувала освіту в найрізноманітніших європейських консерваторіях. Навіть ті піаністи з України, які в дійсності були випускниками російських консерваторій, часто навчалися в неросійських піаністів, адже російська піаністична школа другої половини XIX ст. не була автохтонною, а взорувалася на західноєвропейські зразки і творилася приїжджими музикантами. Тому немає підстав говорити про домінування «російської школи» в Україні, принаймні на початку XX ст.

Інша річ, що імперською владою в цей час цілеспрямовано творився імідж «російської школи», проводилася і здійснюва-

лася всіма можливими способами русифікація митців. Ці дії створювали фальшиве поняття про розвиток фортепіанного мистецтва в Україні, і, на жаль, таке фальшиве поняття поширене й досі. Залежність українського виконавства від російської школи тенденційно перебільшується – первинність російської культури та її визначальний вплив на українську подібно, як і в інших сферах, тут проголошується і стверджується апіорі. Час уже відмовитися від огульної формули про «історичну спадкоємність українського виконавства від російської школи» та підходити до історії українського фортепіанного мистецтва більш уважно й диференційовано.

Тож унаслідок тривалої нерозробленості цієї тематики, а часто й перекручення фактів на користь російської музики історія українського виконавства все ще має сьогодні проблеми накопичення та об'єктивного висвітлення інформації і не дійшла до серйозних узагальнень.

Підсумовуючи, можна сказати, що фортепіанне виконавство в Україні має достойну історію і перспективне майбутнє. Воно заслужено займає місце важливої складової національної культури, проте на сьогодні ще не отримало належного музикознавчого висвітлення.

Для обґрунтування й повноцінного розкриття явища і поняття «українське фортепіанне виконавське мистецтво» потрібна передовсім серйозна робота у сфері історії. Досі немає об'єктивного висвітлення або й залишається маловідомою діяльність у світі багатьох видатних піаністів походженням з України. Їхні імена мають бути повернуті українській культурі, а повне охоплення історичною наукою видатних представників фортепіанного мистецтва дасть підстави обґрунтовано говорити про його історію в Україні й оцінити особливості та заслуги.

Потрібне систематичне й об'єктивне вивчення діяльності основних фортепіанних шкіл України: київської, харківської, одеської, львівської, що дозволить виявити спільні риси й особливості кожної, їхню залежність від історичних обставин розвитку й перспективні складові. Бажане впровадження окремого навчального курсу з історії фортепіанного мистецтва України як обов'язкового до навчальних планів фортепіанних факультетів музичних академій.

Найсерйозніше завдання – створити узагальнену картину історії фортепіанного мистецтва в Україні.

Для теорії фортепіанного мистецтва актуальним є завдання охарактеризувати національні стильові особливості українського виконавства. Небезпечна поспішність і поверхневність підходу до цього питання. Грунтом для його розв'язання може стати аналіз національно-стильових особливостей гри вищезгаданих видатних концертантів, таких як Л. Колесса, Б. Максимович, Р. Лисенко, М. Крушельницька та ін.

Виконання цих завдань дозволить поставити розуміння українського фортепіанного мистецтва на належний рівень.

¹ Треба зазначити, що фундамент – накопичену базу досліджень і теоретичне обґрунтування – різні жанри виконавства мають неоднаковий: усе ж найдавніша історія вивчення і найбільші здобутки, мабуть, у фортепіанного мистецтва. Тому не завжди доцільно об'єднувати їх гамузом, оскільки в ставленні до фортепіанного мистецтва такий підхід породжує зниження наукового рівня, а є сенс при вивченні розмежувати проблематику окремих жанрів.

² Цитовані слова приписують І. Котляревському (імовірно, вони були сказані з якоїсь конкретної нагоди, а не як узагальнення) і аргументують посиланням на авторитет цього музикознавця. О. Гнатишин пише: «На кінець 80-х років музикознавство переживало етап <...> ознаменований відриванням нової традиції – наукової – вивчення виконавського мистецтва як самостійної галузі музичної науки (за І. Котляревським “виконавського музикознавства”)» [1, с. 107]. В. Сумарокова називає вивчення музичного виконавства «новим напрямком українського музикознавства, який почав своє існування у 1999 році» [9, с. 182].

³ Класифікація Л. Гаккеля [10, с. 34].

⁴ Наприклад, статті Е. Дагілайської, Т. Ляшенко, Н. Смоляги [2; 6; 7; 8].

1. *Гнатишин О.* Концепції виконавського музикознавства в контексті розвитку національної музичної науки / О. Гнатишин // Наукові збірки ЛНМА : Загальне та спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України. – Львів, 2012. – Вип. 27. – С. 101–114.

2. *Дагілайская Э.* Из прошлого фортепианного исполнительства и фортепианной педагогики в Одессе / Э. Дагілайская // Мастерство музыканта-исполнителя. – Москва, 1976. – Вып. 2. – С. 247–282.

3. Кононова Е. Пианистическая культура Харькова последней трети XIX – начала XX ст. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. Кононова. – Киев, 1984. – 20 с.
4. Курковський Г. В. В. Пухальський та Г. М. Беклемішев // *Курковський Г.* Питання фортепіанного виконавства. – Київ, 1983. – С. 25–70.
5. *Курковський Г.* Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець / Г. Курковський. – Київ, 1973. – 152 с.
6. *Ляшенко Т.* Музично-освітня діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини (перша третина XX ст.) / Т. Ляшенко. – Ніжин, 2010. – 161 с.
7. *Смоляга Н.* Украинское фортепианное искусство и деятельность ИРМО / Н. Смоляга // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов. – Харьков, 1995. – С. 125–132.
8. *Смоляга Н.* Фортепианное искусство Украины в начале XX-го столетия / Н. Смоляга // Володимир Горовиць та піаністична культура XX-го століття : зб. статей та матеріалів. – Харьков, 1996. – С. 44–50.
9. *Сумарокова В.* Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття / В. Сумарокова // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського : Музичне виконавство. – Київ, 2004. – Кн. 10. – С. 180–190.
10. *Хаймовський Г.* Размышляя над стенограммой... / Г. Хаймовский // Советская музыка. – 1971. – № 10. – С. 33–40.
11. *Хурсина Ж.* Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории / Ж. Хурсина. – Киев, 1990. – 134 с.
12. *Шамаева К.* Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов / К. Шамаева // Из прошлого советской музыкальной культуры. – Москва, 1982. – Вып. 3. – С. 89–154.

*Богдан Кіндратюк
(Івано-Франківськ)*

ДЗВОНИ ТА ДЗВОНІННЯ В ПОЕЗІЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Життя українця змалку супроводжувала музика дзвонів. Її, відповідно до церковних уставів, використовували для повідомлення про початок богослужіння, його найурочистіші місця; дзвонами сповіщали про смерть парафіянина чи якісь стихійні лиха; били в ці звучні інструменти для повідомлення громаді про віча чи інші зібрання; дзвонили при відзначенні різних святкових подій. Люди знайомилися з їхніми описами в народній культурі, прозових і поетичних творах, бачили зображення дзвонів, споруд для них і дзвонарів у візуальних видах мистецтва; це знаходило відлуння в музиці.

Однак на початку другої половини ХХ ст. дзвони чи віднайдені їхні фрагменти частіше згадувались археологами [7]. Водночас робилися спроби узагальнити історію відливання дзвонів в Україні. Оскільки їхнє виготовлення відбувалося паралельно з виробництвом гармат, що було важливою галуззю металургії, цю проблему висвітлювали у своїх працях ті дослідники, які цікавилися дзвонівими сплавами, технікою відливання, відомостями про майстрів у регіонах України [21]. Водночас спробували узагальнити лиття з металу мистецьких виробів на її західних теренах у XIV–XVII ст. На матеріалах археологічних знахідок і літописних фактів розглядалися давні традиції художнього ливарництва в Україні, роль Галицько-Волинського князівства в його розвії [6]. Правда, про церковні дзвоніння, як один із найособливіших чинників історії нашої культури, що вплинули на мораль, звичаї та залишили глибокі сліди у фольклорі й сприяли розвитку сакрального співу, формуванню національної школи звуку, були основою розвою його багатоголосся, більше писали за межами СРСР [46, с. 77].

Наприкінці ХХ ст. активізувалась увага до опису джерельної бази вивчення історії побутування дзвонів і дзвонінь на теренах українських земель. Серед цих основ важливе місце посідає опрацювання творів майстрів красною письменства як специфічного кампанологічного джерела. На нього не так

давно звернули увагу дослідники [9; 10; 14]. Вони слушно відзначили, що важлива роль музики дзвонів у житті християн знайшла помітний відгук у творчій спадщині українських прозаїків і поетів. Певна річ, іноді важко досягнути задуми письменників і встановити причини використання ними дзвонарської лексики, образів дзвонів і дзвонінь у текстуальних обставинах чи визначити міру правдивості наведених відомостей про складові дзвонарської культури. Але майстри витонченої та яскравої словотворчості чутливо й правдиво зобразили калатання в била та дзвони, дію їхнього звучання на побутовий уклад й емоційну атмосферу; для змалювання колоритних постатей літературних персонажів, у їхні уста вкладали соковиті порівняння, пишні метафори із дзвонарською лексикою. Це сприяло успішній передачі колориту доби, надавало правдивості ситуації, допомагало добре відтворити дух епохи. Тому розгляд творів художньої літератури, поезії допомагає вивченню взаємовідношень побуту й музики дзвонінь, впливу вражень від неї на навколишнє середовище та дозволяє краще відповісти на питання, яке місце займало дзвонарське мистецтво в житті, думках і почуттях людей, чому воно було їм потрібне та як задовольнялася потреба в музиці дзвонів.

Із часу Київської Русі церковні дзвоніння стали невід'ємною складовою звукового середовища. Била, дзвони й дзвоніння згадувалися не тільки в літописах, а й у художніх творах. Уже в «Слові о полку Ігоревім» написано про звуки дзвонів як узвичаєну складову довіклія, використано образ таких звучань для прославлення військових перемог [23, с. 24]. Пізніше він з'явився в багатьох пам'ятках красного письменства. Відзначилися у забарвленні звукового оточення годинникові дзвони. Прославляючи Замостя, його «храми високі, і вежі, що вперлися в небо» [11, с. 279], Себастьян Кленович (прибл. 1550–1602 рр.) у «Роксоланії» згадував годинник, який «вуха ласкає <...> своїм передзвоном подвійним / Всяк раз нагадує нам: часу частина пройшла» [11, с. 287]. Давнє поширення дзвонів на теренах України, биття в значущих випадках у весь набір на дзвіниці узвичаїли відповідні згадки про це у фольклорі. Мабуть, вислів «Ой то ж не в усі дзвони дзвонили» часто використовували для вказівки, що голоснішою за них є звістка, яка привертає до себе увагу. У народній пісні, опублікованій

у збірнику українських пісень (1834), оповідалося: «Ой у неділю рано-пораненьку, / Ой то ж не у всі дзвони дзвонили, / Як у вдовинім дому гомоніли» [27, с. 157]. У Західній Європі в поемі «Дзвони» Едгар По (Edgar Poe, 1809–1849) оспівав багатofункціональність дзвонів, дзвінків і дзвонінь, різне сприйняття їхніх звучань [19].

В Україні на особливу увагу заслужила та музика дзвонів, що стала образом церковного життя. Данило Братковський (†1702) у поезії «Світова альтернатива» зазначав: «Утренью дзвонять, до неї вдягайся» [1, с. 291]. Підкреслював причину старанного відвідування храму сучасник Тараса Шевченка (1814–1861) Амвросій Метлинський (псевдонім Амвросія Могили (1814–1870)) у поезії «Дитина-сиротина»: «Старе й мале до церкви знай пильнує, / Бо дзвін давно вже кличе: бов та бов!» [17, с. 83]. Водночас маємо ще одну тогочасну характеристику звуків дзвона.

Відавна слова «дзвін», «дзвоніння» розуміли як щось міцне, дуже, звучне, таке, що укріплює дух, тому й творилися відповідні образи-символи. Вони у важкі хвилини не тільки несли ідею захисту від нещастя, а й звали до боротьби. У поезії «Кладовище» А. Метлинського показана традиція закликати до бою за допомогою дзвонінь, коли піднімаються навіть мертві: «Як в усі дзвони вдарять, встають козаки» [12, с. 453]. Пантелеймон Куліш (1819–1897), який співпрацював із Т. Шевченком у Київській археографічній комісії, порівняв добре сказане слово із дзвонінням, адже «колись в устах у віщого Бояна / Воно до бою мов у дзвін дзвонило» [13, с. 374]. Не випадково для створення правдоподібного образу давнини й підкреслення важливості ситуації Маркіян Шашкевич (1811–1843) у творі «Хмельницького обступленіє Львова» занотовує, що там «рано всі дзвони заграли» [29, с. 109]. Їх образ у поезії М. Шашкевича «О Наливайку» використано вже не просто як невід'ємну тогочасну деталь, обов'язковий штрих, а як засіб показу важливості події: «У Гумані дзвонять дзвони і мир б'є поклони: / Надлетіли з чужих сторон чорнії ворони» [28, с. 110]. Зрозуміло, що у творах, особливо написаних пізніше зазначених подій, згадки про дзвони, дзвіниці й дзвоніння часто були художнім домислом, необхідним майстрам красного письменства, приміром, для точнішого відтворення тогочасного життя, показу колориту епохи тощо.

Особлива конструкція дзвона та відповідне звучання допомогли іншому сучаснику Т. Шевченка – Петрові Гулаку-Артемівському (1790–1865) у байці «Цікавий і Мовчун» зробити придатний для цього літературного жанру висновок: «Цікавий, Мовчуна зустрівши раз, спитав: / “Від чого голосний так дзвін той на дзвіниці?” – / “Від того, що (коли не втнеш сеї дурниці) / Всередині, як ти, порожній він”, – сказав» [5].

Неабияку висоту дзвіниці та складність розгледіти окремі риси людини, яка піднялася туди, використав Євген Гребінка (1812–1848) для образного змалювання віддаленості окремих осіб [4]. Дзвіниці, що були довший час найвищими будівлями не тільки в селах, а й у містах, відігравали роль своєрідного центру, звідки не тільки якомога далі лунало звучання дзвонів, а й біля якого відбувалися різні події. Персонаж твору Григорія Квітки-Основ'яненка (1778–1843) «Щира любов» (1839) із захопленням згадував про гарні й великі будівлі Харкова, серед яких вертикальною домінантою була соборна дзвіниця [8, с. 318]. Подібний типовий сільський краєвид, осердя якого становили високі дзвіниці, змалював Олекса Стороженко (1805–1874) [25, с. 467].

Опис сприймання людьми небувалих чуток під час складного і відповідального процесу відливання дзвона подав Матвій Симонов (псевдонім М. Номис, 1823–1900) [22, с. 557]. Значну увагу письменники зосередили на вечірніх дзвоніннях. Їх образ, звучання та своєрідний вплив на ліричного героя відтворив поет-романтик Михайло Петренко (1817–1862) у поезії «Як в сумерки вечірній дзвін...» [18].

Найчастіше дзвонили з допомогою бил, клепал або дзвонів у монастирях, де богослужіння проводилися цілодобово. Тут на початок ХІХ ст. уже зібралися набори з чималою кількістю цих ударних інструментів: від малих задзвінних до вельми важких і дорогих благовісників. У творі «Гайдамаки» Т. Шевченко зауважив деталь монастирського побуту: «Задзвонили до вечерні <...> / А черниця, помолившись, / В храм пошкандибала» [30, с. 179]. Дещо інший образ-символ цього інструмента в схожій ситуації застосовано у поезії «Чернець»: «До утрені завив з дзвіниці / Великий дзвін. Чернець мій встав» [44, с. 52]. Тут не тільки відзначено сприйняття ранкового дзвоніння, а й підкреслено важливість ситуації, адже били в більший інструмент.

Зазвичай різні урочистості супроводжувалися дзвоніннями, що підсилювало значущість події. Опис цієї традиції Т. Шевченко подав так: «Беріть ножі! Освятили / Ударили в дзвони» [30, с. 156–157]. Водночас згадка про дзвоніння загострила сам обряд посвячення зброї повсталих. Зауважимо, що при показі значущості події, її поширеності, Кобзар часто послуговувався висловом: «Задзвонили в усі дзвони / По всій Україні» [30, с. 160]. Але, мабуть, не тільки для цього. Аналіз мелодійності його поезій дозволив Станіславу Людкевичу (1879–1979) привернути увагу до алітерації (повторення однорідних приголосних звуків у вірші, реченні, строфі) знакових груп на початку або в середині слова, при цьому прикладом є саме останній наведений тут вислів [16, с. 227, 232]. Биття в усі дзвони для підкреслення значущих моментів згадане у Т. Шевченка: «Чуєш! Чуєш! / У Києві всі дзвони дзвонять» [35, с. 106] або «Задзвонили у Констанці / Рано в усі дзвони / Збиралися кардинали» [31, с. 293].

Для відзначення особливої значимості того чи того моменту в добу Гетьманщини Т. Шевченко іноді поєднував різні джерела найгучніших у той час звуків, коли козаки використовували одночасно всі дзвони й гук гармати: «У <...> / Місті в Чигирині / Задзвонили в усі дзвони, / З гармати стріляли, / Превелебную громаду / Докупи скликали» [42, с. 145]; «У труби затрубили, / У дзвони задзвонили, / Вдарили з гармати, / Знаменами, бунчугами / Гетьмана укрили» [42, с. 146]. У Т. Шевченка в поезії «Заступила чорна хмара...» знаходимо ще й такі згадки про дзвоніння та постріли з важкої зброї в доленості моменти: «В Межигор до Спаса. – / Задзвонили в усі дзвони, / Гармата гримала» [32, с. 165–166]. Для змалювання урочистості зауважено: «Громада чмелем загула, / У дзвони задзвонили, / Гармата заревла» [42, с. 146]. Важливість іншої події у творі «Хустина» підкреслено специфічним звучанням найважчих дзвонів: «По всій славній Україні / Заревли великі дзвони, / Щоб сіддали хлопці коні» [43, с. 56]. Не випадково в поезії Богдана Лепкого (1872–1946) «Суд над поетом» відзначено, що Т. Шевченко своєю творчістю «В дзвони бив / Воскресні і зивав на суд / Чернь гайдамацьку» [15, с. 280].

Кобзар метафорично використав у творі «Іржавець» образ урочистих дзвонінь навіть тоді, коли козакам повідомили не-

приємну звістку з їхньої столиці: «І здалека / Запорожці чули, / Як дзвонили у Глухові, / З гармати ревнули. / Як погнали на болото / Гброд будовати» [33, с. 45]. Згадка про звучання дзвонів послужила в поезії «Єретик» своєрідною віхою, початком переходу до іншого стану: «І, п'яні, Гуса проклинали, / Аж поки дзвони загули. / І світ настав... Ідуть молиться» [31, с. 294]; «Задзвонили в усі дзвони, / І повели Гуса» [31, с. 294]. Коли треба було показати у творі «У неділеньку святую...» безпосередній початок важливої дії, означеної затихлими дзвоніннями, то перехід до неї зауважується так: «Замовкли гармати, / Онімели дзвони, / І громада покладає / Земніє поклони» [42, с. 146].

Неоднакове сприймання людьми звуків бил, дзвінків і дзвонів, їхнє повсюдне побутування та вкорінення у свідомості важливості цих засобів передачі повідомлень породило різні порівняння. Передусім зіставлялося мовлення літературних героїв. Яків Головацький (1814–1888) у поезії «Туга за родиною» (1835) написав так: «Голосочок, як дзвіночок, / К сердцю промовляє» [3, с. 123]. У творах Т. Шевченка також часто зіставляється голос людей із різним звучанням цих інструментів. У нього люди «гудуть, / Мов стиха дзвони» [38, с. 219]; «здається, дзвонять! / Та ні, то люде гомонять» [30, с. 149]; навіть «мов дзвони, загули кайдани» [37, с. 254]. Коли треба було показати шанобливе звернення поважної особи до чималого гурту, то поет використав інший образ, пов'язаний із дзвоніннями: «Три поклони покладає / Великій громаді. / І, мов дзвон дзвонить, / Говорить» [42, с. 146].

Вельми життєво відтворив Т. Шевченко в «Гайдамаках» ситуацію, коли необхідно дослухатися до віддаленого биття у дзвін: «Цить лишень! Здається, дзвонять. Чуєш?.. Ще раз... о!..» [30, с. 153]. Відразу після цих слів у поезії зауважено швидку поширеність звуків дзвонінь у просторі: «Задзвонили, задзвонили!» – / Пішла луна гаєм» [30, с. 153]. Не випадково розповіді людей, які мовлять про когось щось недобре, у творі «Катерина» подано в такому контексті: «Дитину колише. / А жіночки лихо дзвонять, / Матері глузують» [34, с. 94]. Очевидно, ще у давні часи народився характерний словотвір, який пізніше застосував Михайло Стельмах (1912–1983) – «лиходзвонить якийсь» [24, с. 37]. Говірких людей зазвичай називали клепарями: «Її славетний язичок вертівся спритно і невгомно. Пер-

ша, люди мої, клепарка» [20, с. 56]; «в селі почали дзвонити», тобто пліткувати [2, с. 125].

Майстри художнього слова по-своєму відображали повідомлення про смерть парафіянина чи змалювання похоронних дзвонинь. Т. Шевченко згадав про них як узвичаєну складову похорону: «Прийшли попи з корогами, / Задзвонили дзвони. / Поховали громадою / Як слід, по закону» [40, с. 78]. Пізніше він використав дещо інакший образ для позначення цієї ситуації: «І задзвонили вранці-рано / По генераловій душі» [38, с. 219].

Навіть перепоховання Т. Шевченка на Чернечій горі в Каневі стало темою створення нових пісень і дум, у яких згадані дзвоніння. Приміром, при перевезенні домовини Т. Шевченка її урочисто приймали в Орлі. «Назустріч їй вийшли всі учителі, учні, гімназисти і навіть духовенство та піхотний полк. Військовий оркестр зіграв “Малоросійський марш” <...>. Задзвонили дзвони. Процесія пройшла через усе місто» [26, с. 51–54]. Автором першої поезії «На похорон Т. Гр. Шевченка під Каневом» (1861) став друг поета, відомий учений Михайло Максимович (1804–1873). Він так написав про церковні дзвоніння:

На Симона, на Зилота
Задзвонили в дзвони;
Стали править Кобзареві
Нові похорони
[цит. за: 26, с. 85].

Для реалізації художніх завдань Т. Шевченко у своїх творах широко й по-своєму відобразив обов'язкові богослужбові дзвоніння, згадав інші звичаї, пов'язані з биттям у дзвони. Багатофункціональність цих інструментів і їхніх звучань, неоднакове їхнє сприйняття допомогли підсилити значення сказаного перед цим чи після цього, закликати до боротьби. Спомини про дзвоніння служили засобом відзначення часу певної події. У період написання Т. Шевченком поезій широко побутували використані ним вирази щодо дзвонів й дзвонинь. Згодом, завдяки популярності його творів, такі словоформи ще більше вкорінились у побутовому вжитку, творчості митців, служили важливим чинником плекання шанобливого ставлення до музики дзвонів і до самих цих інструментів, допомагали в со-

ціалізації особистості. Це сприяло повнішому відображенню складових феномену дзвонарства в народній культурі, красному письменстві, візуальних мистецтвах і творах композиторів. У вивченні цього відлуння бачимо перспективи подальших розгорнутих студій.

1. *Братковський Д.* Світова альтернатива / Данило Братковський // *Братковський Д.* Світ, по частинах розглянутий. Фототипне видання. Переклади. Джерела. Студії / автор-упоряд. Олена Бірюліна ; пер. з пол. Валерій Шевчук. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – С. 289–291.

2. *Васильченко С.* Талант / Степан Васильченко // *Васильченко С.* Талант : оповідання, повісті. – Київ : Дніпро, 1982. – С. 97–147.

3. *Головацький Я.* Туга за родиною : поезія / Яків Головацький // Антологія української поезії : у 6 т. – Т. 2 : Твори поетів XIX ст. / упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко. – Київ : Дніпро, 1984. – С. 123–124.

4. *Гребінка Є.* Дядько на дзвониці / Євген Гребінка // Антологія української поезії : у 6 т. – Т. 2 : Твори поетів XIX ст. / упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко. – Київ : Дніпро, 1984. – С. 70.

5. *Гулак-Артемівський П.* Цікавий і Мовчун : байка / Петро Гулак-Артемівський // Українська література XIX століття : хрестом. : навч. посіб. / упоряд. Н. Гаєвська. – Київ : Либідь, 2006. – С. 56.

6. *Жолтовський П.* До історії художнього лиття металу на західних землях України в XIV–XVII ст. / Павло Жолтовський // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1957. – № 3. – С. 120–144.

7. *Каргер М.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города : в 2 т. / Михаил Каргер. – Т. 1. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. – 572 с.

8. *Квітка-Оснотівченко Г.* Щира любов : повість / Григорій Квітка-Оснотівченко // *Квітка-Оснотівченко Г.* Повісті та оповідання. Драматичні твори / уклад. і прим. Наталя Ішина ; вступ Олесь Гончар. – Київ, 1982. – С. 315–364. – (Б-ка укр. літ.).

9. *Кіндратюк Б.* Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: етнопедagogічний аспект : наук.-метод. посіб. / НМЦ «Українська етнопедagogіка та народознавство» АПН України та ПрикНУ ім. В. Стефаніка / Богдан Кіндратюк. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 270 с.

10. *Кіндратюк Б.* Церковне дзвоніння в прозових творах письменників Буковини та Галичини кінця XIX – початку XX ст. / Богдан Кіндратюк // Історія релігій в Україні : Праці XI Міжнар. наук. конфер. (Львів, 16–19 трав. 2001 р.) : у 2 кн. – Кн. II. – Львів : Логос, 2001. – С. 279–285.

11. *Кленович С.* Рексоланія ; пер. з лат. В. Маслюк / Себастьян Кленович // Українська література XI–XVIII ст. : хрестоматія / уклад. : П. Білоус,

Г. Левченко, О. Білоус ; ред. П. Білоус. – Київ : ВЦ «Академія», 2011. – С. 278–294.

12. *Крохмальний Р.* Праукраїнський дух у текстах романтиків XIX ст. / Роман Крохмальний // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. пр. Міжнар. наук. конф., присв. 150-річчю від дня заснув. каф. укр. словесності у Львівському ун-ті : у 2 ч. – Ч. 1. – Львів : Світ, 1999. – С. 448–453.

13. *Куліш П.* Цар Наливай. Староруська історична драма (1596) / Пантелеймон Куліш // *Куліш П.* Твори. – Т. 2 : Поєми. Драматичні твори. – 2-ге вид. / упор. і приміт В. Івашкова ; ред. тому Михайло Бернштейн. – Київ : Наук. думка, 1998. – С. 373–493. – (Б-ка укр. літ. Укр. нова літ.).

14. *Кут С.* Метафора «дзвін» у поетичному просторі Тараса Мельничука / Святослав Кут // Вісник Прикарпатського університету : філологія. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. VIII. – С. 78–82.

15. *Лепкий Б.* Суд над поетом / Богдан Лепкий // *Лепкий Б.* Твори в двох томах. – Т. 1 : Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари / упор., вступ і примітки Федір Погребенник. – Київ : Наук. думка, 1997. – С. 279–280 (Б-ка укр. літ. Новіт. укр. літ.).

16. *Людкевич С.* Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / Станіслав Людкевич // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. – Т. 1 / упоряд., ред., вступ і прим. Зиновія Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 218–237. – (Серія : Історія укр. музики. Вип. 5).

17. *Метлинський А.* Дитина-сиротина / Амвросій Метлинський // Антологія української поезії : у 6 т. – Т. 2 : Твори поетів XIX ст. / упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко. – Київ : Дніпро, 1984. – С. 83.

18. *Петренко М.* «Як в сумерки вечірній дзвін...» : вірш / Михайло Петренко // Українська література XIX століття : хрестоматія / упоряд. Надія Гаєвська. – Київ, 2006. – С. 170.

19. *По Е.* Дзвони : поема ; пер. Василь Щурат / Едгар По // Ілюстрований музичний календар на 1906 рік / уклад. Ромуальд Зарицький. – Львів : Наукове товариство ім. Тараса Шевченка, 1906. – С. 59–62.

20. *Самчук У.* Марія. Хроніка одного життя : роман / підгот. тексту та післямова Степан Пінчук / Улас Самчук. – Київ : Український письменник, 1999. – 189 с.

21. *Сидоренко В.* Зброя місцевого виробництва на Україні епохи визвольної війни / Вадим Сидоренко // Український історичний журнал. – Київ, 1978. – № 9. – С. 75–80.

22. *Симонов М.* Дід Мина і баба Миниха : оповідання / Матвій Симонов // Українська література XIX ст. : хрестомат. : навч. посіб. / упоряд. Надія Гаєвська. – Київ : Либідь, 2006. – С. 551–567.

23. Слово о полку Ігоревім / вступ, ред. текстів, ритміч. пер. «Слова» і прим. Леонід Махновець. – Київ : Дніпро, 1970. – 168 с.

24. *Стельмах М.* Чотири броди : роман / Михайло Стельмах. – Київ : Дніпро, 1981. – 506 с.

25. *Стороженко О.* Закоханий чорт : оповідання / Олекса Стороженко // Українська література XIX ст. – С. 466–482.

26. *Тарахан-Бережа З.* Святиня : наук.-док. літопис Тарасової Гори / Зінаїда Тарахан-Бережа. – Київ : Родовід, 1998. – 544 с.

27. Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем / Михайло Максимович. – Москва, 1834.

28. *Шашкевич М.* О Наливайку : поезія / Маркіян Шашкевич // Антологія української поезії. – Т. 2. – Київ : Дніпро, 1984. – С. 110.

29. *Шашкевич М.* Хмельницького обступленіє Львова (Строєм народної пісні) / Маркіян Шашкевич // Антологія української поезії. – Т. 2. – Київ : Дніпро, 1984. – С. 109.

30. *Шевченко Т.* Гайдамаки / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. Дзюба, М. Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 128–190.

31. *Шевченко Т.* Єретик / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. Дзюба, М. Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 287–296.

32. *Шевченко Т.* «Заступила чорна хмара...» / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 165–167.

33. *Шевченко Т.* Іржавець / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 44–46.

34. *Шевченко Т.* Катерина / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. Дзюба, М. Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 92–109.

35. *Шевченко Т.* [Марина] / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 101–108.

36. *Шевченко Т.* «Не додому вночі йдучи...» / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2. – С. 168–169.

37. *Шевченко Т.* Неофіти (Поєма) / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 244–257.

38. *Шевченко Т.* Петрусь (Поєма) / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 214–219.

39. *Шевченко Т.* «По улиці вітер віє...» / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 130.

40. *Шевченко Т.* Причинна / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. Дзюба, М. Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 73–78.

41. *Шевченко Т.* Сон (комедія) / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. Дзюба, М. Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 265–278.

42. *Шевченко Т.* «У неділеньку святую...» / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. Дзюба, М. Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 145–146.

43. *Шевченко Т.* Хустина / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. Дзюба, М. Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 56–57.

44. *Шевченко Т.* Чернець / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 49–52.

45. *Шевченко Т.* Чума / Тарас Шевченко // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / ред. кол. : М. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – Київ : Наук. думка, 2001. – С. 156–157.

46. *Arro E.* Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung / Elmar Arro // *Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas.* – Wiesbaden : Steiner, 1977. – S. 77–159.

Єва Коваленко
(Київ)

ПОЕТИЧНІ ОБРАЗИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРИ

Спорідненість поезії Т. Шевченка з українською народною пісенною творчістю стала темою багатьох наукових досліджень. Танець так само, як і пісня, розкриває душу українського народу, співцем якої був великий поет, тому тема «Т. Г. Шевченко і хореографічне мистецтво» варта окремої уваги.

Т. Шевченко не тільки любив українські народні танці, а й сам добре вмів танцювати. Про це свідчать спогади його сучасників. Наприклад, друг поета, лікар А. Козачковський, писав: «Наскільки Шевченко міг захоплювати навіть незнайоме товариство, може свідчити випадок, про який розповіли мені двоє його знайомих: на самому початку приїзду Шевченка в Малоросію один з його приятелів завіз його до генеральші Т. Волховської. Здається, це був день її іменин, на який, крім місцевого товариства з кількох повітів, з'їжджалися знайомі з Петербурга й Москви – близько двохсот осіб. У це світське товариство Шевченко з'явився; майже нікому не відомий. Не минуло й години після його приїзду, як серед російської і французької мови чулася вже й українська, а через кілька годин припинилися танці, і господиня, поважна старенька, років за шістьдесят, захоплена майже загальним настроєм гостей, протанцювала з Шевченком народну українську метелицю» [4]. Згадки про цей випадок є в роботах сучасних дослідників творчості поета Б. Кокуленка [5] та В. Кушленника [6]. Т. Шевченко відчував саму природу танцю, майстерно змальовуючи відповідні сцени за допомогою виразних засобів слова. Це визначає величезний хореографічний потенціал поетичних творів Великого Кобзаря для сучасних балетмейстерів, які перебувають у пошуках нових шляхів і засобів утілення творів Т. Шевченка мовою танцю.

Поетичні образи генія українського народу неодноразово втілювали й на балетній сцені. У 1940 році в Київському театрі опери та балету було поставлено балет «Лілея» на музику К. Данькевича, лібрето до якого написав Вс. Чаговець, а постановником була Г. Березова. Це перший балетний спектакль

за творами великого поета. Героїко-романтична «Лілея» мала велике значення для українського балетного театру: у ній отримали розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася із суто хореографічними виражальними засобами.

«Лілея» у постановці Г. Березової пройнята національним танцювальним фольклором, що надавало кожній хореографічній композиції своєрідних пластичних інтонацій, збагаченої палітри, неповторної самобутності виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В. Литвиненка, фольклорні дослідження В. Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М. Соболя, новаторські відкриття П. Вірського [5; 9]. У спектаклі органічно поєдналися народні танці та пантомімні сцени зі справжніми класичними сюїтами – обов'язковим атрибутом старих дореволюційних балетів, з якими боролися деякі хореографи-експериментатори 10–20-х років ХХ ст. Балетна класика відроджувалася у виставах 1930-х років, набуваючи нових стильових ознак. Розширилася і жанрова палітра спектаклів: з'явилася хореодрама, що потребувала від балетмейстера не тільки хореографічного, але й режисерського мислення. Саме таким балетмейстером і була Г. Березова – випускниця Ленінградського хореографічного училища, учениця славетної А. Ваганової.

У першій постановці «Лілеї» у головних партіях виступили А. Васильєва (Лілея), О. Соболю (Степан). Ю. Станішевський дуже детально описує хореографію Г. Березової, знаходячи в лібрето балету спорідненість не тільки з однойменною баладою Т. Шевченка, а й іншими творами: поемами «Причинна», «Русалка», «Катерина», «Відьма», «Сліпий», «Гайдамаки», «Варнак» тощо [9, с. 365, 367]. А. Васильєва створила багатоплановий образ ніжної й витонченої української дівчини, яка захищаючи свою любов, перетворюється на рішучу, мужню жінку, здатну на помсту. Деякі критики відзначали несхожість хореографічних характеристик Лілеї та Степана: «Вони взагалі різні, Степан і Лілея, манерою сценічного тлумачення. У О. Соболя – широкий жест, а у А. Васильєвої – надмірність дрібних рухів» [9, с. 369].

До недоліків першої постановки критики відносять оформлення спектаклю: «Декораціям А. Бобровникова та М. Уман-

ського не вистачало мальовничої поетичності» [9, с. 369]. У цьому спектакль «Лілея» став етапним в історії українського балету. Під час війни він не йшов, але вже в 1945 році Г. Березова поновила свій спектакль на сцені Київської опери, а 1946-го здійснила постановку в Харкові.

Успіх київської вистави надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Одеси (1945) та Львова (1946). Виконавицями партії Лілеї були відомі балерини – заслужена артистка УРСР О. Риндіна (Одеса) та народна артистка УРСР Н. Слободян (Львів), яким вдалося створити власне бачення шевченківської героїні. Зберігся маленький уривок з кінохроніки, де йдеться про прем'єру «Лілеї» на сцені Львівського театру опери та балету (1946). У головній партії – Н. Слободян. Навіть із цього короткого фрагменту можна скласти уявлення про унікальну техніку і надзвичайний драматичний талант цієї балерини, а також розвінчати всі міфи про кризу балетної техніки у спектаклях-хореодрамах [8].

У 1956 році В. Вронський поставив «Лілею» у Києві, а 1958-го за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-балет (режисери В. Вронський та В. Лапокниш). У цій роботі балетмейстер, порівняно з попередньою редакцією, розширив виражальні засоби з метою драматизації конфлікту, покладеного в основу спектаклю. Ю. Станішевський відзначив «прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності» [9, с. 399], а також «створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси» [9, с. 398]. Для спектаклю В. Вронського характерна кінематографічність. Цікавий він передусім чудовими акторськими роботами. У фільмі 1958 року знялися такі майстри українського балету, як Є. Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та багато інших. Варто згадати, що у фільмі «Лілея» відбувся кінодебют уславленої балерини Валентини Калиновської, яка щойно закінчила Київське хореографічне училище – вона виконала партію богині Гери в картині «Суд Париса». Роль Париса зіграв насправді унікальний за своїми

пластичними даними танцівник – народний артист України Анатолій Белов. Доля цього талановитого артиста склалася трагічно: колишній балетний прем'єр був забутий своїми шанувальниками і колегами, а роль у фільмі «Лілея» – чи не єдине свідчення блискучої техніки та бездоганної класичної академічної манери його танцю. Р. Клявін, навпаки, мав не одиничний кінематографічний досвід: окрім «Лілеї», він знявся в багатьох фільмах. Для його творчості характерна драматизація балетних образів, глибоке проникнення у психологію персонажа. У балетах В. Вронського, які несуть у собі насамперед акторський потенціал, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: Хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Батира в «Шурале» і, звичайно ж, Степана в «Лілеї». Дуже яскраві характерні образи створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). Народні сцени побудовані з достовірністю, притаманною більше кінематографічному жанру, ніж балетному театру. У фільмі багато крупних планів, що визначає необхідність природної акторської гри більше, ніж на великій сцені. Постановка В. Вронського мала важливе значення для розвитку українського балетного театру.

У 1960-х роках з'явилося кілька балетів за творами Т. Шевченка: хореографічна поема «Причинна» А. Мірошника (1964), балети «Оксана» В. Гомоляки (1964), «Відьма» В. Кирейка (1967). У цих виставах розкрилися яскраві творчі індивідуальності багатьох майстрів українського хореографічного мистецтва.

У балеті «Оксана», поставленому Р. Клявінім за поемою Т. Шевченка «Сліпа» на сцені Донецького театру опери та балету, відзначилися солісти О. Горчакова, Р. Онацька, Г. Кириліна, О. Ковальов, З. Дорохова, І. Шувалова, В. Бош, М. Третяков та ін. Глядачі тепло сприйняли виставу, яка стала творчим успіхом колективу. Спектакль було висунуто на здобуття Шевченківської премії.

Балет «Відьма» за однойменною поемою поставив у Львівському театрі опери та балету молодий хореограф Анатолій Шекера. Ю. Станішевський пише про перші його спектаклі: «А. Шекера не відмовлявся від організованою музикою пантоміми, від використання постановочних принципів балету-драми, які в цей час оголошувалися застарілими й безплідними.

В спектаклях українського хореографа, здійснених на львівській, харківській та київській сценах, виразно проступали риси нового напрямку в балетному театрі, що їх М. Габович визначив як “прагнення розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю, перекласти на нього драматургічні вузли вистави, виявити ще не використані резерви танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, наситити танець новими пластичними мотивами життя. Пантоміма ж не зникає. Пантоміма стає однією з форм існування танцю. Драматургія, причинний зв'язок подій наближається до поетичного способу висловлення. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією”» [9, с. 414].

У 1976 році А. Шекера поставив «Лілею» в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. На жаль, спектакль недовго тримався в репертуарі, й автором не знайдено відеоматеріалів, які б дали можливість скласти якимось чітке уявлення про сценічну інтерпретацію Шевченкового сюжету цим талановитим і самобутнім хореографом.

У 2003 році балет «Лілея» повернувся на київську сцену в постановці народного артиста СРСР Валерія Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, зробивши центральною лірико-драматичну сюжетну лінію кохання головних героїв Лілеї та Степана. Суттєвих змін зазнала і партитура К. Данькевича. В. Ковтун вилучив деякі номери (наприклад, сцену в циганському таборі, куди потрапляє Лілея, тікаючи від гайдуків Князя), натомість, балетмейстер використав інші твори К. Данькевича: дві його симфонії, поему «Тарас Шевченко».

Оформлення вистави здійснили театральні художники В'ячеслав Окунев із Санкт-Петербурга та Ірина Пресс із Кишинєва, з якими В. Ковтун уже співпрацював, здійснюючи свою постановку «Баядерки» на київській сцені (1986). Яскраві й витончені костюми артистів, пошиті з коштовних матеріалів (оксамит, шифон, шовк, поліестер), оздоблені вишивкою та ніжним мереживом, за стилістикою більше нагадували польські, ніж українські. Постановники керувалися насамперед не автентичністю балетних костюмів, а загальною естетикою спектаклю. На питання кореспондента, чому в «Лілеї» кріпаки

виглядають надто чистенькими та нарядними, В. Ковтун відповідав: «Що стосується кріпаків, то у нас ще існує соціалістичний світогляд, що вони повинні бути жебраками, брудними, нещасними, у драних хусточках. Чому? Кріпаки в Україні ніколи не були жебраками: завжди добре вдягнені – в натуральну вовну, шовк <...> Я передивився всі картини самого Шевченка – ні одного бідного там не побачив <...> У балеті все має бути красивим, а приземлювати й показувати, що красивих людей і красивого кохання не було <...> Все це було і до нової ери – людська суть залишалася однаковою завжди» [3]. В. Ковтун, який поставив спектакль в естетиці романтичного класичного балету, дуже негативно ставився до натуралізму і надмірної побутової деталізації на сцені. У лібрето балетмейстер зробив центральною сюжетною лінією кохання Лілеї та Степана: драматична лірика класичної вистави з традиційними сценами снів та придворних балів витіснила драматичну героїку радянських балетів-хореодром. «Ми прагнули створити романтичну легенду-баладу про те, що любов невмируща. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, не вмирає – вона перетворюється на мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю» [2].

Якщо спектакль В. Вронського запам'ятався глядачам головним чином завдяки прекрасній режисурі і яскравим акторським роботам Є. Єршової, Р. Візиренка-Клявіна, О. Сегалья, В. Ферро (хоча хореографія балету теж була досить віртуозною), В. Ковтун надає пріоритет хореографічній довершеності – класичній чистоті, академічності виконання, рівності ліній (сценічний малюнок масових сцен чіткий та симетричний – як у традиційних класичних балетах). У першій картині (Купальське свято і заручини Лілеї та Степана) українські танці стилізовані: кабріолі, сіссони, па-де-баски та балансе виконуються в академічній манері, а м'яке балетне взуття дозволяє артистам досягти легкості виконання і показати красиві стопи. У суто характерній лексиці поставлені тільки варіація Шевчика та гумористичний танець батьків Лілеї і Степана з чарками. Найвдалішим є кульмінаційний ансамблевий номер першої картини – «Метелиця». В. Ковтун вимагав від танцівників не тільки технічної довершеності та синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму: «Мені потрібно, щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського» [3]. Кульмінація номера –

32 фуєте Лілеї посеред кола танцюючих. «Метелиця» – один з найефектніших ансамблевих номерів спектаклю.

Для партії Лілеї В. Ковтун використав класичну хореографію, надавши їй українського національного стильового забарвлення за допомогою характерних положень рук, тулуба, голови і т. ін. Загалом український народний танець дуже споріднений з балетною класикою. Основна позиція ніг у ньому – третя: ноги виворотні й напівсхрещені, багато рухів починається з витягнутої стопи. Навіть такий суто народний елемент, як присядка, неможливо опанувати, не володіючи класичною виворотністю ніг та поставою спини: присядка дуже подібна до класичного гранд-пліє. Танець Степана – це синтез класичного та українського сценічного танцю: його основні пластичні характеристики – широкі стрибки, стрімкі обертання.

За всю сценічну кар'єру В. Ковтун був виконавцем майже всіх провідних партій діючого репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не тільки як віртуозного танцівника з академічною манерою виконання, але й як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства. З В. Ковтуном танцювали всі відомі прими-балерини Київської опери – О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует В. Ковтуна та його дружини Т. Таякіної прославився за межами України й колишнього СРСР. Валерію Петровичу пощастило працювати і зі славетною Майєю Плисецькою, згадкою про що залишилися зйомки у фільмі «Зірки російського балету». В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася. Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю «Класичний балет», Київського державного музичного театру для дітей та юнацтва, він займався не тільки постановницькою, але й репетиторською діяльністю – проводив класи, репетиції. Особливо прискіпливо майстер ставився до виконання своєї хореографії: він не просто показував хореографічний текст, а й підказував правильні прийоми, допомагав артистам.

У балеті «Лілея» дуже складні дуети головних героїв: балетмейстер поставив для виконавців високу планку і жодного разу не пішов на компроміс. Упродовж усього репетиційного процесу можна було спостерігати, як артисти поступово дола-

ють усі технічні труднощі, а їх виконання стає довершенишим і натхненнішим. Порівнюючи сучасну постановку з вищезгаданими уривками кінохроніки [8], можна простежити еволюцію балетного виконавства. Спектаклі 1950–1960-х років характеризуються розвитком балетної техніки – нарощування кількості й темпу обертань, введення нових елементів, іноді запозичених з гімнастики та акробатики. Виконання Н. Слободян (а саме вона грала партію Лілеї у спектаклі Львівської опери) вражає своєю динамікою та відчайдушністю: її піруети такі швидкі, що не можна навіть розгледіти силует балерини під час обертання. При повільному перегляді видно, що вона заводить ногу сильно вперед на тюр-бушон, щоб узяти форс для оберту, а під час самих піруетів складає руки навхрест для зручності та швидкості обертань. Шалені обертання з виразними акцентованими зупинками – характерна риса балетної хореографії 1950–1960-х років, що додає їй драматичної виразності. Високі підтримки – кульмінація вираження почуттів героїв, це теж драматичний момент (пригадаємо, що в дореволюційних балетах такого не було: партнер піднімав балерину тільки до рівня грудей). В. Ковтун у своїй постановці зосереджує увагу не тільки на високих підтримках, ефектних піруетах, але й на численних переходах, прохідних сполучних елементах. Наприклад, партнерка виконує повільний тур із закінченням у арабеск, а партнер повинен зупинити її в цій позі, ввіймавши за руку. Тут усе залежить від злагодженості танцівників: від того, як балерина розрачує силу обертання, і від вправності партнера, який має влучно та своєчасно подати їй руку. Для дуетів характерна класична кантиленність. Балетмейстеру була близька не героїчна хореодрама, а витончена стихія «чистого» танцю, естетика безсюжетних балетів Джорджа Баланчіна з їх легким ліризмом, симетричною стрункістю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій. (Останнім спектаклем В. Ковтуна стала неоромантична «Сомнамбула» на музику «Серенади» П. Чайковського. До цього сюжету звертався і Джордж Баланчін – великий американський балетмейстер грузинського походження.)

Головний негативний образ спектаклю – лихого й розбещеного Князя – теж отримав розгорнуту й яскраву характеристику і став більш танцювальним, ніж у попередніх версіях.

Балетмейстер наділив його загостреними, вугластими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Образ Князя показаний у розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя Париса (сцена вистави кріпацького театру). У сцені погоні Князь знову проявляє свою лиху суть: він готовий на найстрашніший злочин заради власної втіхи. Першим виконавцем партії Князя був народний артист України М. Мотков, згадана роль стала його творчим успіхом. У репертуарі цього артиста багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому образ Князя в інтерпретації М. Моткова став багатограним, об'ємним. Дуже цікавим було виконання цієї ролі артистом В. Засухіним, який створив надзвичайно переконливий образ, підкресливши негативний шарм та витончений аристократизм свого героя.

Картина «Суд Париса» в постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією вистави. Це традиційний класичний дивертисмент, «театр у театрі», де Лілея як учасниця спектаклю, що відбувається в маєтку Князя, повинна виконати в ньому роль Єлени Прекрасної.

Відомий давньогрецький міф про Париса та Єлену – найкращий привід для демонстрації ефектних класичних танців: німфи та напівголені фавни, три богині – Гера, Афіна та Венера, які, виконуючи віртуозні, різні за характером варіації, наділяють Париса своїми дарами; карколомна варіація самого Париса, танець маленького Амура (учень молодших класів хореографічного училища дуже старанно виконує заноски антраша-катр), загальна кода. Серед виконавиць партій богинь варто відзначити Яну Саленко, Наталю Мацак, Катерину Козаченко, Тетяну Льозову, Олесю Макаренко, а в партії Париса продемонстрували високий професіоналізм і культуру виконання солісти балету К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія).

Кульмінація сцени – дует Князя та Лілеї, які продовжують грати свої ролі у виставі «Суд Париса». В адажіо багато ефектних високих підтримок, красивих обводок і переходів, а головне – балетмейстеру вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цього дуету – відстороненість головної героїні, яка контрастує з пристрасністю Князя. Це адажіо зовсім не схоже на дуети Лілеї та Степана, сповнені кохання.

М. Мотков, який є виконавцем партії Красса в балеті А. Хачатуряна «Спартак», привносить до ролі Князя деякі риси цього персонажа. О. Філіпп'єва надає своєму образу рис царственості та статуарності, підкреслюючи почуття гідності простої селянської дівчини. Подальшому розвитку сюжету не вистачає динаміки, причинами чого може бути як мала кількість учасників сценічних подій, так і надмірна регламентація мізансцен, відсутність імпровізаційності, яка відрізняє, наприклад, масові сцени в балетах А. Шекери. Героїчні танці повстанців вражають чіткістю рухів і графічністю сценічних композицій, але балетмейстер не дає розгорнутого образу народу, не виокремлює індивідуальних постатей, а вдається до узагальнення: народ – це збірний образ. Вилучення з лібрето деяких сюжетних ходів як застарілих (що було зроблено постановниками з найкращих міркувань) не пішло на користь спектаклю. Наприклад, у балеті відсутня картина в циганському таборі з дуже ефектними танцями, які додають спектаклю колоритної різнобарвності.

Узагалі спектаклі 1930–1950-х років відзначаються яскравими характерними танцями: пошук нових засобів виразності приводить балетмейстерів не до танцю модерн, а до фольклорних джерел – у цьому особливість радянських балетів-хореограм. Достатньо згадати «Полум'я Парижа», де постановники не тільки з етнографічною точністю показують фольклорні танці, але і вводять революційні пісні часів Великої французької революції, хореографічний лейтмотив темпераментної тарантели, який влітається в драматичні колізії «Ромео та Джульєтти», татарський мелос балету Ф. Ярулліна «Шурале», розгорнутий польський дивертисмент у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва тощо. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років.

Натомість дуже органічною і вдалою за своїм хореографічним рішенням та яскравою за оформленням була у спектаклі В. Ковтуна картина русалок. Це данина традиціям романтичного балету. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані (Ю. Станішевський згадує «трагічну русалку» Катерину з однойменної поеми, яка колисає букет лілей, немов дитину, маленьку русалочку з «Причинної» та ще одну з «Русалки», які розповідають Лілеї свої історії) [9, с. 365], то

В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації. Танці русалок – це класична хореографічна сюїта, яка вражає своєю кантиленністю і ліричною витонченістю. Казкова сценографія надає сцені феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, заквітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Русалки, лежачи на планшеті сцени, вигинають спини і синхронно гойдаються, немов хвилі на озері. Вони встають, утворюють інший малюнок, виконують пор-де-бра, немов розчісуючи свої довгі коси, розходяться на півколо, підготовляючи появу Головної русалки. Її танець побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. У варіації, і особливо в кодї Лілеї, поєдналися елементи класичного й українського народного танцю (складна комбінація обертань зі стрибком у повороті на 360°). Серед русалок уві сні Лілея бачить Степана в образі витонченого романтичного юнака. Уся сцена поставлена в неоромантичному стилі і створює казкову атмосферу.

Кожен балетмейстер має право на власне тлумачення лібрето й хореографічне рішення, адже сценарій Вс. Чаговця тільки умовно можна назвати літературним першоджерелом, оскільки із цієї поеми він узяв лише метафоричний образ дівчини, яка померла молодою і перетворилася на прекрасну квітку. В одному з інтерв'ю видатна балерина Галина Уланова сказала, що вона танцює не шекспірівську, а прокоф'євську Джульєтту. Якщо перефразувати велику балерину, то артисти танцюють не «Лілею» К. Данькевича, а «Лілею» В. Ковтуна, у якій проявилася його творча індивідуальність. Цікаво інтерпретували образ головної героїні, показавши при цьому високий професіоналізм, народна артистка України О. Філіп'єва, заслужена артистка України Н. Лазебнікова, а згодом – К. Козаченко та О. Голиця; цей спектакль допоміг їм розкрити свій творчий потенціал. Щодо першої виконавиці партії Лілеї, Олени Філіп'євої, В. Ковтун зауважив в одному з інтерв'ю: «Це зірка світового рівня, зірка світового класу. Це геніальна балерина, дуже талановита людина, на яку можна ще ставити багато спектаклів» [2].

В Одеському оперному театрі прем'єра «Лілеї» відбулася за два роки до київської і була присвячена 11-й річниці Незалежності. Автором її став головний балетмейстер Одесь-

кої опери В. Трощенко. Героєм свого спектаклю він зробив самого поета, головні події з біографії якого переплелися з долями його односельців – Лілеї та Степана. Як зазначено в одній з рецензій, «балет “Лілея або вернісаж Т. Г. Шевченка” на музику К. Ф. Данькевича було задумано як Вернісаж життєво важливих для Художника подій. У лібрето покладена загальнолюдська тема, вічна тема протиріччя між особистістю художника й дійсністю, що його оточує. Балет не претендує на історичний показ подій, а навпаки дає можливість глядачу співпереживати тому, що відбувається, і брати участь у подіях, що їх нам пропонує художник Тарас Шевченко через створені ним образи Лілеї та Степана» [7].

Лібрето одеського спектаклю складається з багатьох сюжетних ліній, у ньому перетинаються дійсні та видумані події, різні епохи. Т. Шевченко, стриженва постать спектаклю, усією душею вболіває за долі своїх друзів, які стали героями його найкращих творів, весь час намагається допомогти Лілеї та Степану, але, коли йому це не вдається, гине. Своїм служінням ідеалам свободи поет вистраждав право, щоб його пом'янули в усі часи добрим словом! [7]. Сам факт ще одного звернення колективу Одеської опери до твору української національної балетної класики, прагнення балетмейстера по-своєму переосмислити його, зробити співзвучним теперішньому часу, є дуже позитивним. Тим більше, що в спектаклі були зайняті такі відомі майстри сцени, як заслужені артисти України Юрій Карлін (Шевченко), О. Павлова та О. Рожевич (Лілея), народна артистка України Н. Барішева (мати Шевченка), заслужений артист України С. Доценко (Степан) та ін.

У Львівській опері «Лілея» була поставлена В. Вронським у 1946 році, а зараз іде у сценічній редакції Г. Ісупова і користується великим успіхом. Судячи з відгуків, найбільш вражаючими виявилися саме драматичні моменти постановки: зустріч Лілеї та сліпого Степана, фінальна сцена, коли Степан, який нічого не бачить, «піднімає Лілею і не може зрозуміти, і не хоче відчутти, і відмовляється повірити», що вона померла. Саме такі режисерські знахідки варті глядацької любові, бо з них складається справжнє мистецтво – так зазначено в одній з анонімних глядацьких рецензій, і до цієї думки варто прислухатися фахівцям-театрознавцям.

«Лілея» К. Данькевича, поставлена Г. Березовою в 1940 році, стала першим твором українського балетного театру за мотивами поезій Т. Шевченка. Завдяки виключній мелодійності, пісенності (М. Загайкевич визначила жанр «Лілеї» як «балет-пісня» [1, с. 92]) та хореографічній образності, до цього спектаклю неодноразово зверталися українські балетмейстери. Якщо для перших сценічних редакцій характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодрами (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останні десятиліття балетмейстери намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича. Так, балетмейстер В. Ковтун, який поставив «Лілею» в Національній опері 2004 року, зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно в класичній лексиці, а автор одеської постановки «Лілея або вернісаж Т. Г. Шевченка» (2002) зробив героєм балету самого поета і створив зовсім оригінальне лібрето, використавши цілу палітру Хореографічних стилів (від класики до джаз-модерну). У роки Незалежності перед балетним театром, як і перед усіма видами мистецтва, постала проблема пошуку нових виражальних засобів і одночасного збереження кращих традицій. У зв'язку з цим дуже важливою стає проблема відтворення української класики на балетній сцені. Приклади інтерпретацій спектаклю К. Данькевича «Лілея» демонструють, як хореографи різних поколінь та хореографічних уподобань намагаються по-своєму висловити розуміння творів Великого Кобзаря.

¹ Окрім «Лілеї», Р. Клявін знявся у фільмах «300 років тому» (1956), «Андрієш» (1954 р.; до речі, це перший фільм Сергія Параджанова), «Летючий корабель» (1960), «Театр і прихильники» (1967 р.; у цій стрічці, присвяченій Київському державному академічному театру опери та балету, Р. Клявін та народна артистка України Алла Гавриленко виконують уривок з балету «Княгиня Волконська») та ін.

1. *Загайкевич М.* Українська балетна музика. – Київ : Наукова думка, 1969. – 232 с.

2. *Зорин А.* Премьерой «Лилей» в Национальной опере закрыли театральный сезон [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>.

3. *Ковтун В.* Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит [Электронный ресурс] // Сегодня. – 2003. – № 255 (1600). – Режим доступа : <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>.

4. *Козачковський А. О.* Из спогадів про Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. – Київ : Дніпро, 1982. – С. 76–80.

5. *Кокуленко Б.* Мистецтво танцю у творчості Шевченка // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 4. – С. 15–23.

6. *Купленник В.* Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 3.

7. Лилея или вернисаж Т. Г. Шевченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>.

8. Прем'єра «Лілеї» у Львівській опері [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>.

9. *Станішевський Ю.* Національна опера України. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с.

*Олена Ковальчук
(Київ)*

ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ТЕАТРУ ДАНИЛА ЛІДЕРА

Драматургічна основа біографічно-поетичної п'єси А. Малишка «Здавалося б одне лиш слово» (режисер С. Данченко, 1984 р.) сформована з епізодів санкт-петербурзького життя Т. Шевченка та спирається на матеріали спогадів поета під час його перебування в цьому місті. Схожий тип п'єс нерідко зустрічався на сценічних майданчиках театрів 1970–1980-х років. Творчі та приватні біографії відомих діячів мистецтва, скомпоновані драматургом у деяку сюжетно-поетичну реальність, дозволяли сценографу самостійно визначати факти поєднання реально-історичних планів і ту міру умовності, яка б дозволила автору концепції сценічного простору вводити глядача у деякий поетичний континуум творчого світу героя.

У київському спектаклі Лідер, позначаючи побутову складову, заповнює сцену мінімальною кількістю речей. Виконавець головної ролі Богдан Ступка згадував: «Дуже цікава біографічно-поетична вистава <...>. Порожня сцена, крісло <...>. Поет наодинці зі своїми думами та світом <...>. Ми намагалися показати, що чим більше утисків і страждань він переживав, тим геніальнішою й грізнішою була його поезія, тим значнішим і любимішим Шевченко ставав серед народу» [12, с. 182] і лідерівська сценографія всебічно сприяла цьому.

У реаліях сценічного простору панувала поетично-образна формула, що складалася з визначених сценографом комбінацій головного інструменту поетичної творчості Т. Шевченка – листків паперу. Ритміка їхніх рухів, поєднань і падінь супроводжували дію, надаючи їй глибини образних підтекстовок, тонко розкриваючи реалії життєвих та творчих аспектів Шевченківського буття. У метафоричності цієї образності проявлялися вічність та історія, здіймався мистецький німб великого Кобзаря, прочитувалися трагічні кола його життя, формувалося поетичне древо, листя якого протягом вистави опадало. У пролозі актори читали вірші сучасних поетів – Бориса Олійника, Ліни Костенко, Дмитра Павличка, а у фіналі звучало «Реве та

стогне Дніпр широкий». За спогадами очевидців, емоційний вплив був настільки сильним, що глядачі, не змовляючись, всі до одного встали.

Головним художником театру імені І. Франка Д. Лідер працював з 1965 року. Саме в цьому колективі митець остаточно визначить для себе власне творче кредо, сформує художньо-філософську програму; тут продовжиться започаткований в юності пошук-дослідження Людини в її вічних зовнішніх (простір, час, суспільство) та внутрішніх (психологія вчинків, думок, свідомого та підсвідомого) зв'язках. Але взаємини з цим театром складатимуться непросто. Суть проблем полягала не тільки у складній історії цього колективу, але й у культурній ситуації в Україні в цілому. Розвиток мистецтв у національному культурному середовищі відбувався під подвійним ідеологічним тиском – загальносоюзним і республіканським. Він полягав у забороні будь-яких відхилень від методів соціалістичного реалізму, котрий місцеві начальники від ідеології та мистецтва сприймали вкрай консервативно. «Водночас досить показовим є те, що саме в Україні офіційна доктрина соцреалізму набула чи не найширшого розповсюдження порівняно з іншими республіками колишнього СРСР й проіснувала до кінця 1980-х років, а багато в чому – і в післярадянські часи, впливаючи на стереотипи тлумачення мистецтва» [13, с. 52].

Крім того, існували особливості суто театральних реалій; зокрема, гостро відчувалась відсутність нових ідей у драматургії. Режисер Лесь Танюк, аналізуючи ситуацію, зазначав: «Український театр ніяк не може подолати свою відірваність від літератури. Майстри української прози, що прийшли в драматургію, пишуть нижче за свої можливості. Заслаблі на поверховість і професійні драматурги – Корнійчук, Зарудний, Коломієць» [14, с. 79–80].

Не спостерігалось яскравих ознак відродження також і в режисурі. На відміну від сценографії, де перехід поколінь був більш поступовим і послідовним, у режисурі склалась гірша ситуація: «курбасівська ланка» була фізично знищена, а разом з нею на користь традиційно-побутового напрямку звелись нанівець будь-які творчі пошуки. У висловленнях театральних діячів та художніх критиків лунало незадоволення: «Наш театр у цілому продовжував скніти у застиглих канонах і пропи-

сах, – зазначав Ростислав Коломієць. – Не полишало відчуття, що він випадав з історичного часу, працюючи у суспільному вакуумі. Побутовав розрахунок на загальноживані смаки і уподобання, точніше – на однаковість естетичного сприйняття. Поглиблювався феномен нівелювання українських труп, хронічного усереднення театральних колективів. Директивно насаджувався культ двох драматургічних лідерів посткорнійчукської доби – Миколи Зарудного і Олекси Коломійця <...>. Про Брехта годі було й думати. Фактично під негласною забороною перебувала вся сучасна західноєвропейська та американська драматургія. Та що американська! Під підозрою в Україні були Розов, Арбузов, Володін, Шукшин, далі – Вампілов і Друце. <...> З вітчизняною класикою було не краще. <...> І не те що не виникало спроб театального оновлення – зображувати тогочасний український театр як царство рутини і самозаспокоєння було б несправедливим стосовно тих діячів, які з тим не бажали миритися. Але сила пригноблення була такою, що жодна оновлювальна ініціатива не змогла випростатися і перетворитися на явище. Тогочасний український театр ряснів акторськими талантами – у мертвих режисерських побудовах. Не дивно, що відбувався помітний відтік українських режисерів, акторів, сценографів до Москви, Ленінграда, Прибалтики» [7, с. 15–16].

Ще критичніше висловлюється Неллі Корнієнко: «Після вилучення з культурного обширу театру Леся Курбаса з його “національним європеїзмом”, інтелектуальним філософським напрямком і естетичним розмаїттям, з пошуками глибинного, підсвідомого в людині, з експериментами над новим синтезом прадавніх форм, містеріального “вчора” і національно-культурних космогоній, – український театр втрачає свою головну художню і духовну модель, свій головний код і шифр, свій родовий смислеобраз. Театральна картина засвідчує – мстивий парадокс! – аутсайдерів. Тимчасово театр згортає свої програми, ніби адаптується до стану суспільства, дещо втрачає енергію саморегулювання, набуває “охоронних” імпульсів» [8, с. 23].

Водночас Данило Лідер свої програми згортати не збирався, і у складних українських реаліях продовжував зростати майстер вищої кваліфікації, особистість з суто філософським поглядом на життя. Те, що робив митець у пошуках оновлення

сценографічної мови, не завжди сприймалося театром, звичаєм до романтичної красивості декорацій, до того, що оформлення має бути переважно фоновим. Пізніше не раз виявляться внутрішні театральні протиріччя, котрі полягатимуть у непорозуміннях з режисерами, відмовах акторів, побажаннях відчувати українську природу серцем та полюбити її. Але художник наполегливо намагатиметься пробити фатальну замріяність української театральної інтелігенції. З дитинства відчуваючи больові питання Землі, природи, він у своїх виставах нерідко діагностував ту чи іншу «хворобу». Тому в його сценографії не було жодних мальовничих краєвидів, ніяких набридливих живописних фонів, а були загострені майстром проблеми. І на худрадах Лідер відстоював свої рішення, роз'яснював і доводив правильність власних образних прозрінь.

«Сторінка щоденника» О. Корнійчука (1965) була першою п'єсою, котру Д. Лідер оформив на сцені театру імені І. Франка. На цю виставу його запросив режисер В. Лизогуб. Постановник свідомо загострював морально-етичні проблеми п'єси, вибудовуючи дію на диспутах і монологих-сповідах персонажів, – методах, поширених у ті роки. Образний хід Лідера був дещо несподіваним: запропонований ним простір вкрай сухий, лаконічний, майже монохромний. Пейзаж створювався шляхом поєднання площин, обтягнутих білим рядом (піщані коси), і реальних предметів – баржа, вишка, викорчовані кучугури, пні і т. ін. На сцені панувала стримана і в чомусь безжальна реальність. Усе це – достовірність справжніх речей і натуральних фактур – збігалось з однією з провідних тенденцій сценографії того часу. Сюжетний хід доповнювався темою сторінок щоденника – екранними проєкціями текстів.

Окрім моральних питань, закладених у п'єсі, для Лідера були дуже важливими екологічні теми: на цьому він замикав коло, загострюючи проблему. Все, що відбувалося в навколишньому середовищі, було для митця відтворенням проблем людської душі. Пізніше, згадуючи цю виставу, майстер скаже: «У кожній п'єсі я завжди шукаю параметри прикладання проблем історії. Що таке Дніпро для мене сьогодні? Що таке Україна? Що таке природа, що таке людина в цій природі? І я вирішив Дніпро у тому вигляді, у якому він вже тоді був. <...> Я не побоюся сказати цього слова, – трагічно знищили Дніпро каскадами електро-

станцій. І для мене це було трагічне явище; проїхав Дніпром до Херсона, повернувся назад, і з того часу я біля Дніпра майже не буваю. <...> Тому, що мені це видовище видавалося антилюдським. І я таку декорацію зробив в 1965 році в якості знаку протесту. <...> Протест проти розливу річки, непотрібного розливу, знищення прибережної культури землеробства, роду людей, річки-красуні, національної категорії – звідки, як правило, іде вся культура народу. Це берегти треба! <...> І в мене з'явився привід зобразити Дніпро правдиво, таким, яким він був: безбережжя, десь кілометрів за 20 берег. Вода і коси. Але коси не живі, а мертві коси. Геометричні. Зелені – ніякої! Є лише вивернуті пні. А в центрі стоїть оця наша улюблена електропередача, високовольтна. Стовпи із дротами, що вдерлися до глядацької зали. Мені цього вторгнення не дозволили. Я хотів це зробити: дроти повинні були тягнутися через зал на гальорку. Розумієте, ось конфлікт. <...> Це було зроблено реалістично. Реалістична декорація! Там було конфліктне розуміння реалізму: вкрай умовно і вкрай достовірно» [11, с. 46].

Оцінюючи себе пізніше, Лідер зазначить, що вистава «Сторінка щоденника» була його «безперечним успіхом на всіх рівнях. У ній не було компромісів, але була підпільна зухвалість. Я показував на рани – говорив про зневагу до своєї землі, до свого материнського знаку, до породи своєї людської культури, до цивілізації. Куди поділи Дніпро? Прип'ять? <...> Не розібрались, не помітили. А даремно» [5, с. 614].

Данило Лідер завжди і повсякчас виходить з глибокого проникнення в задум п'єси, будує художні форми, котрі обіймають енергію образного розвитку і мають власний змістовий підтекст. Можливо, саме цією п'єсою розпочинається цикл екологічної проблематики у творчості митця. Екологічні питання нерозривно пов'язані у його свідомості з питаннями чистоти і моральності людської душі. Пізніше, у виставах першої половини 1970-х років, ці гострі та вкрай болючі для сценографа теми прорвуться низкою вистав, які будуть сприйняті вже не просто як попередження, а як справжні пророцтва.

Суть театрального оформлення цього періоду передусім полягає у створенні єдиного пластичного образу, котрий може або залишатися майже незмінним упродовж усієї вистави, але сконцентровувати на собі всі дієві течії п'єси, або навпаки по-

стійно активно та функціонально реформується. Декорація такого типу вимагає нового досвіду для розуміння ускладнених метафор також і від глядача. У просторі сцени починають панувати не побутові закони, але закони буття. Середовище набуває ознак духовності, продовжуючи внутрішній світ персонажів, перетворюючись на пластичне інобуття ідей, зіткнень, конфліктів.

У макеті чи ескізі до вистави художник у цей період пропонує особливу пластичну формулу, в якій мусить бути закодований її загальний задум, закладені ті образні можливості, які можуть бути реалізовані тільки в ході вистави. Саме така сценографія називається дієвою. Дієва сценографія багато в чому виявила здатність художника до відтворення у пластиці речей та категорій з-поза меж матеріального, тих, що належать до духовної сфери буття персонажів. Заради відповідності чільному керунку мистецтва – через зовнішню форму виразу розкрити внутрішні закони людського буття – необхідно створити таке поле діяльності для актора, яке б уможливило виявлення найтоншого психологізму акторського існування на сцені. У подібній ситуації процес створення сценографії кардинальним чином змінювався, матеріалізуючи закладений у ній змістовий потенціал. Сценографічна пластика віддзеркалювала закони драматургічного твору, містила духовну квінтесенцію п'єси.

Головними представниками сценографічної нової хвилі в Україні були Давид Боровський, Данило Лідер, Євген Лисик та ін. Говорити про українську школу сценографії не доводиться, тому що радше йдеться про школу Д. Лідера. Його сценографія до «Ярослава Мудрого» за п'єсою І. Кочерги (Київський театр імені І. Франка, режисер Б. Мешкіс) стає знаменною подією у театральній культурі Києва 1971 року.

Серед такої розмаїтості ідей Данило Лідер шукає власний варіант твору з індивідуальною театральною історією. Згодом художник розповідав, як важко і болісно народжувався образ вистави «Ярослав Мудрий» І. Кочерги. На початковому етапі його головне завдання полягало в тому, щоб зламати стереотипи власної свідомості, здатність гарно малювати живописні картинки, бо першими тоді спадали на думку численні штамп-підобрання історичних п'єс подібного типу, через котрі

у свідомості одразу з'являлись золоті бані Софії Київської. Митець ретельно вивчав історичний матеріал, читав книжки, переглядав альбоми, звідки довідався, що куполи Софії не були золотими, і що довге, багате вбрання в ті часи одягали лише на великі свята. Так поступово розчинявся золотий глянс і відкривалась історична правда в супроводі роздумів щодо подібності проблем минулого, їх прямих паралелей у сьогоденні. Розмірковуючи над подіями сюжету, філософськи узагальнюючи їх, художник розумів, що матеріал п'єси дає змогу говорити про такі вагомні речі, як Людина та Історія, про духовний потенціал творення та нищівну жорстокість руйнування, про життя та смерть. Людство прагне миру, творення, формує свої моральні закони, закони гармонії, краси. Цій миролюбній домінанті еволюції завжди протистоять зрада, агресія, жорстокість, насильство. Яким чином можна, кристалізуючи найсуттєвіші категорії людського буття, пластично відтворити їх на сцені; як представити те, що складалось протягом століть, переходячи з покоління в покоління, – вищу духовність, культуру народу? Як знайти і втілити у сценічних образах зв'язок часів?

Простір фрескового середовища та розташована навпроти металева конструкція унаочнювали дві стихії, що співіснують у трагічному протиставленні в межах сценічного простору. Перше відтворювало фрески Софії, але, на відміну від свого історичного прототипу з його врівноваженістю, красою та гармонією, тут все було не на місці, все – трохи зсунуте, зміщене, розкидане. Софіти у виставі вихоплювали благословенний образ Оранти, стурбовані погляди святих, вказівні персти... Але багато що залишалось у нематеріалізованому стані, у стані народження чи очікування. Ідея цього рішення полягала в тому, що фресковий хаос, невітена, неусвідомлена гармонія, болісно народжена за часів Ярослава, продовжує народжуватись у сьогоденні. Паралельно фресковому середовищу на сцені поставали різноманітні конструкції, – будівельні, реставраційні або, за потреби, майданчики для вбивства. Вони унаочнювали ідею жорсткої металічної раціональності. Ці два образні мотиви існують у нерозривній єдності: «На творчій основі зросли риштування, що призначались для смерті. Обставини життя вимагали діяти навпаки. У ході вистави все поле завалене тру-

пами в якості протиставлення духовності народу. Сила в цьому людстві була велика», – пояснював пізніше художник ¹.

Принципово новим для Д. Лідера був підхід і до матеріалу, і до образу людини, її минулого та сьогодення. Він заглиблювався в історію людських душ. Усе, що було відтворено на сцені, повинно було розкрити сутність Історії та існування Людини, з їх конфліктами, проблемами, мріями і бажаннями. Митець досліджував Людину, яка неначе виривалася ним «із звичайних життєвих зв'язків, виходила на randevu з історією, з загальними проблемами буття» ².

Художника цікавило не те, що роз'єднувало людство на різних етапах історії, а те, що його об'єднувало, що можна вважати лейтмотивом усієї вистави. Вона розпочиналася з роботи реставраторів; потім світло згасало, і на сцені з'являлися люди минулого, натякаючи на те, що шлях розвитку народу від минулого до сучасного триває і нині. Д. Лідер заклав у цю сценографію величезну потенційну образність, здатну розкритися лише у співпраці з іншими учасниками вистави. Декорації художника завжди були відкриті для співтворчості, прагнули до сценічної дії, бо лише в ній вони знаходили справжнє відтворення, тільки так виявлялися їх особливі зв'язки з текстом, тільки таким чином простір сценографа розкривав свою змістову глибину та філософський підтекст.

Проте не все склалося так, як планував митець: йому не вдалося знайти спільну мову з режисером, актори також не підтримали пластичну ідею сценографа. «Я пам'ятаю першу бесіду з акторами, що мали грати у “Ярославі Мудрому”. Ця зустріч відбулася після читки п'єси. Я тоді висловив побажання, щоб вони спробували цю виставу зіграти просто, надзвичайно просто, щоб не було ніяких акторських манер. Я інтуїтивно відчув, що історія людства не може сприйматися через фальшиві театральні штампи. Люди і раніше жили такими ж людськими справами, як і ми сьогодні. Вони були зайняті не позуванням, а справами. Якщо б це прийняли до уваги, тоді і виникло б саме те театральне відсторонення. <...> Те, що є у сценічному просторі, повинно бути справжнім конфліктом до того, що роблять актори та режисер, тобто творчістю. Цілковито автентична правда, дух людський та умовне образне мислення. <...> Потрібно було не підігравати оформленню, а йти всупереч цім фрескам, бути живою люди-

ною. Так виникає та бажана несумісність, яка дає конкретність. Але це не взяли до уваги» [1, арк. 87]. Величезний образний потенціал декорації залишився нерозкритим і використовувався у виставі на рівні побутового оформлення.

Тим часом оформлення вистави «Ярослав Мудрий» знаменувало якісно новий етап творчого шляху Д. Лідера. Її поява підтвердила, що в українському театрі з'явилася нова творча особистість із своєрідним ставленням до світу, мистецтва, життя, з особистою теорією. Глибина і змістовність творів Лідера, притаманна його ескізам та макетам, була значно цікавішою за своїх сценічних прототипів, по-новому розкривала себе на виставках сценографії – республіканських, загальносоюзних, міжнародних, перетворюючи її автора на класика. Лідерівській макет до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги був представлений на другій празькій квадриєнале 1971 року і викликав надзвичайне зацікавлення з боку художників і критиків різних країн.

Після «Ярослава Мудрого» Лідер створює в театрі імені І. Франка цілу низку сценографічних образів, що нерідко сприймалися як самостійні персонажі вистав. Це «Вірність» М. Зарудного (1970), «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана та Д. Деріона (1971), «У ніч місячного затемнення» М. Каріма (1971), «Гаряче серце» О. Островського (1972), «Друге побачення» В. Собка (1972), «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (1974) тощо.

Художник завжди створював на сцені специфічне сценічне буття, своєрідну філософську пластичну формулу з закладеними в ній потужними образними потенціями, здатними розкритись під час сценічної дії в процесі фізичних та енергетичних взаємозв'язків із актором, світлом, словом, музикою. Він докладав багато зусиль до налагодження співпраці з режисерами. Іноді це була дійсно творча робота режисера і художника, справжнє взаєморозуміння співавторів вистави. В інших випадках Лідер міг бути жорстким – наприклад, тоді, відстоюючи свою правоту, він намагався когось переконати чи довести істинність своїх творчих рішень. Художник кристалізував власний стиль, поглиблюючи його від вистави до вистави. Він умів бути різним, найчастіше зовсім неочікуваним, і ніколи не спирався на те, що було прийнятним для всіх сьогодні. Грунтовно заглиблюючись у драматургічний матеріал, Лідер

завжди уважно вслуховувався у себе, прагнучи відчутти за зовнішніми перипетіями сюжету найглибші проблемні внутрішні зв'язки, і так намагався знайти те, що його цікавило в цьому матеріалі і як творця, і як сучасну людину.

Образи Д. Лідера 1970-х років початково не передбачають активної фізичної трансформації, але художник завжди закладає у підґрунтя образу щось таке, що надає виставі енергії пружного внутрішнього розвитку та динаміки, активно впливаючи на підсвідомість глядача. Не останню роль у цьому відігравали сценічні предмети та їх фактура. Сценограф умів доторкатися до суті будь-якої сценічної речі, виймати її із звичних для неї взаємозв'язків і, розміщуючи її у нових сценічних умовах, розкривати нові, незнані до того, сценічні можливості.

Данило Лідер входив у чужі художні світи, проживав інші життя, шукав у власній душі больові питання і знаходив їм відповідну форму. Він вважав це обов'язковим, хоча знав, що «багато хто з художників не бажає заглиблюватися у це, тому що на це треба витратитися душевно, але не думати про це значить, що нічого не вийде, не зрозумієш нічого, тоді краще не братися до справи» [5, с. 598]. Його сценографія була живою, вирощеною з живих енергій, тому не могла не хвилювати, тим більше – залишати байдужим.

Якісною особливістю пластичної конфліктності створених Лідером образів є те, що «екстремальна енергія цієї конфліктності вилучається з глибинної сутності життєвої проблематики, яка досліджується п'єсою, причому усі події, які в ній відбуваються, немов постійно підживлюють і посилюють цю енергію. Одночасно відбувається і зворотній процес: пластичні образи, які живляться енергією сценічної дії, підіймають події, що відбуваються на сцені, на рівень високого узагальнення і відкривають такі глибини життєвої проблематики, на які п'єса лише натякала. Цей зворотній зв'язок між пластичним образом і драматургічним матеріалом, між сценографією та сценічною дією по-різному виявляє себе в мистецтві художників сучасного театру; у творчості Лідера з його орієнтацією на відтворення образотворчими засобами драматичного конфлікту ця лінія є провідним і основним принципам» [2, с. 113].

Для Данила Лідера кожна вистава була можливістю замислитися над різними темами, торкнутися проблем суспільства,

екології, людських відносин, морально-етичних і національних питань. Він постійно прагне, відштовхуючись від драматургії, узагальнити порушені нею питання і вивести їх на філософський рівень. Так, у виставі за п'єсою М. Каріма «У ніч місячного затемнення» митець розглядає дуже складну проблему – відображення, осягнення у пластичних образах сутності народної душі, своєрідності національного світосприйняття. «Мабуть, для башкира поетична алегорія щодо середовища, яке його оточує, міцно пов'язана з його способом життя, – зауважував митець. – Для нього виднокрай, тобто видимий степ, може асоціюватися з величезною перевернутою чашею, а колючі трави – зі старими шкірами у залисинах. І вже, напевно, небо із рваними хмарами асоціюється чи то з невидимими дикими кіньми, чи то з розтягнутими шкірами, чи то з вершниками, одяг яких розривається по вітру, а місяць сьогодні нагадує бубон, а завтра – металевий диск» [9, с. 7–8].

Над розташованою на сценічному планшеті перевернутою чашею, що нагадувала земну півкулю, художник натягує шкіру, котра символізує національний всесвіт. Для Лідера шкіра – небо; юрти, чаша – виднокруг світу, замкнений у своїй округлості, що споконвіку обертається довкола власної осі. Небо – юрта, світ [9, с. 7–8]. Шкіра віковічно висušена сонцем і так сильно натягнута, що, здається, зараз не витримає і розлетиться на шматки. Крізь її розриви пробиваються промені сонця. Коли у фіналі спектаклю шкіра падала, вбачалося, що зникали всі перепони, і герої щезали в безкінечній далечині.

У першій половині 1970-х років Д. Лідер оформлює декілька вистав за п'єсами сучасних українських драматургів. Аналізуючи цей матеріал, ми не можемо не погодитися з думкою В. Берьозкіна щодо того, що у випадку, коли художнику доводилося мати справу із слабким драматургічним матеріалом, у якому питання не було поставлене на належному глибокому рівні, митець «намагався виявити проблему із самого життя, з тієї ситуації, що її намагався втілити драматург» [5, с. 442]. Так сталося і з п'єсою І. Коломійця «Пора жовтого листя» (1974). Звичайна побутова драматургія, спокійна сюжетна лінія, що ставила перед художником завдання відобразити краєвиди українського Полісся, але пропозиція доторкнутися лише до первісно побутового плану не приваблювала майстра. Д. Лідер

вважав за необхідне покласти в основу порушені драматургом соціальні питання і водночас розширити коло його проблематики, схопити в іншому ракурсі і знов наголосити на гострих болючих екологічних проблемах. На сцені відсутній інтер'єр чи екстер'єр української хати, але наявна пластична метафора: кожному до болю знайомий символ – білосніжний вишитий рушник. Не раз використаний на українських сценах, цей сакральний предмет буття набував у виставі Лідера нових властивостей. Переборюючи нехарактерний для його м'якої фактури стан, лідерівський рушник здивився, як від нестерпного болю, і здійнявся вгору. Споконвічний для кожного українця символ на сцені вкритий брудними плямами, пропалений, усередині його колись білосніжної домотканої поверхні зяє глибокий прорив. Жорстка за образністю, але глибоко гуманістична сценографічна пластика художника попереджала про межу, до якої вже наблизилось людство, про те, що подальше силювання природи і втрата сутнісних цінностей народної культури в якості основ життя може закінчитись невинною трагедією. Хіба це не було попередженням про близьку екологічну катастрофу, хіба лідерівський Чорнобиль не був готовий вибухнути вже тоді? Проте гостроконфліктний образ художника не знайшов підтримки з боку театру. Безкомпромісно поставлені питання вистави пом'якшувались, і «на рушнику замість речових слідів варварської наруги над цим прекрасним витвором народної творчості художнику довелося поступитися вимогам режисера, “вишукано” та “красиво” насипати осіннє жовте листя – і вся ідея сценографічного рішення зникла, і воно отримало зовсім інший зміст, протилежний заданому у першому варіанті» [3, с. 106].

Свого логічного фіналу екологічна проблематика у творчості митця досягла у сценографії до вистави «Здрастуй, Прип'ять!» за п'єсою О. Левади (1975), де Д. Лідер піднявся до такого узагальненого образу, що його сьогодні можна вважати пророчим. В основі сюжету – розповідь про будівництво електростанції на Дніпрі. На сцені – внутрішній простір величезного котловану, центр сучасного будівництва. Тут все порадянському красиво: активно просувається будівництво, простір «вдягнуто» в металеві конструкції, арматуру, то там, то тут спалахують вогники електросварювання. Справжня виробнича містерія. Але за ста-

левими «гратами» передового сучасного будівництва опиняється українська природа – бує справжнє життя, квітнуть білі мережива дерев, які тягнуться до неба. Кожен з цих просторів справжній у своїй фактурності та образній насиченості. Для Лідера «у пластиці існує декілька виразних куль. Полярних, здавалося б несумісних, одна одній ворожих. Але сенс був не в кожній з них, окремо взятій. Головне, що ці кулі присутні водночас, “живуть” одночасно. Головне між ними – конфлікт, боротьба, протиріччя, котре не має вирішення. Це найважливіше за все <...>. Образ “спалахує” від зіткнення цих куль, під час їх максимальної взаємодії» [10, с. 209].

На сцені створювалась чітка формула конфліктного протиставлення. У його творчості траплялись сценографічні рішення, котрі нагадували діагноз із подальшим підтвердженням його трагічної правильності. Для Лідера вистава закінчувалася вибухом. Він був закономірним наслідком розвитку сценографічного образу і закономірним висновком громадянської еволюції митця, виявом його художнього прозріння.

Художник не боявся йти всупереч обставинам, відстоювати власну точку зору. Він зауважував: «Щоб існувати у злагоді з суспільством та суспільною точкою зору, звичайно простіше робити твори однопланові, завершені, тобто ті, що відповідають на питання, актуальні в даний момент, на видані укази. Буде вказівка “про боротьбу з мистецтвом та знищення художників” – ми і на неї відгукнемось новими творами, як це вже бувало не раз. А треба, щоб різні пласти існували та взаємозбагачувалися – поряд із національним аспектом треба пам’ятати і про цивілізацію, але, пам’ятаючи про цивілізацію, не можна забувати і про свою землю; дивитися на себе відсторонено та водночас бачити людство очима свого народу, своїми очима. Світобудова та власна точка зору» [5, с. 603].

На жаль, Лідеру в 1970-х роках не судилося оформлювати п’єси з класичного українського репертуару. Їх було дуже багато на сценах українських театрів, але рівень виконання, ставлення до класичної драматургії взагалі викликали багато проблем, котрі винесли на сторінки республіканської преси. Порущувались пекучі питання традиції та сучасності, як-то яким має бути український театр у середині 70-х років ХХ ст. Відкривала дискусію стаття відомого фахівця зі сценографії

Аркадія Драка «Важливо те, що зближує. Інтернаціональне та національне в українській сценографії» [6, с. 13].

Театрознавець наполягав на різниці між матеріальними культурами різних народів. Першочергове питання полягало в тому, чи є головною метою сценографії лише необхідність відображати на сцені первісний етнографічний прошарок культури. Звичайно, художник театру повинен бути обдарованою людиною і знати всі ознаки національного побуту, але, якщо зосереджуватись лише на цьому, то чи не потрапить митець у полон художніх стереотипів? Доходили єдиного висновку: «Художник повинен проникати крізь первісний шар наплас-тувань <...>, йому повинна допомагати інтуїція, творча винахідливість, мистецьке прозріння <...>; сценографу необхідно пробитися крізь спокусливий шар музейної екзотики, крізь етнографію, докопатися до того, що становить соціальну суть життя народу» [6, с. 13].

Така постановка питання не була випадковою. Українські сцени і надалі заповнювала, переходячи з однієї вистави до іншої, несамовита кількість рушників і хат. Проте лише поверхово зібрані речі, а з ними весь ілюстративний підхід до сценічного простору, вважалися застарілими і вже не відповідали глибинам театральної естетики 1970-х років. Був ще один вкрай складний і делікатний аспект цієї проблеми. Для багатьох митців розмова про національне коріння залишалась органічним виявом творчої свідомості. У тому випадку, якщо особистість була знавцем народних традицій і побуту, національна тематика давала можливість органічно існувати в заідеологізованому художньому просторі; вона давала змогу говорити про складні філософські речі, про життя таким чином, щоб, використовуючи мову народного мистецтва та культури, виходити на рівень загальнолюдських проблем і підноситися до філософського осмислення подій та реалій.

Вступаючи у запропоновану А. Драком дискусію, Лідер відзначав, що «сама в духовній сфері народу, в його способі образного мислення, лежить те особливе, неповторне, що повинно жити митців» [9, с. 8]. Справжні й розумно підібрані предмети побуту – житло, одяг – повинні підтверджувати граничну достовірність метафори та образу. Національна особливість у мистецтві театру лежить не лише в побутовій площині, але й у

способі образного мислення народу. Лідер наполягав на тому, що художнику необхідно щоразу вживатись у своєрідність національного образного мислення, адже «кожен народ мислить своїми образними категоріями осібно. Цей останній спосіб художнього сприйняття світу має свої споконвічні корені в історії» [9, с. 8]. Підводячи підсумки, сценограф підкреслював, що «український народ неповторний і значно багатший, ніж той, котрий нам доводиться бачити на підмостках сцени. Не перестаєш дивуватися багатозначності, алегоричності його мови, її філософській змістовній поетичності. Образність, алегоричність, іронія, метафора – перлини, розсіпані в народному мистецтві» [9, с. 8].

Значно пізніше, працюючи на мхатівській сцені над «Вкраденим щастям» І. Франка (режисер Р. Віктюк, 1982 р.), художник майже з етнографічною точністю відтворить обстановку бідняцької сільської хати, із задоволенням зануриться у деталі народного побуту, використовуючи дерево, полотно, соломку, кераміку. Внутрішній простір хати немов перехрещений двома тканими доріжками. У центрі задньої стіни – двері; вони лише умовно відгороджують це середовище від загрозливого докколишнього світу, від відчуття біди, яка неминує наповзає саме звідти. На сцені – ретельно відтворений побут. Конфлікт проявиться поступово, він буде немов проростати із середини цього середовища, з глибин його внутрішнього буття. Сутність сценографічного конфлікту виявиться тоді, коли, втілюючи ідею хресного шляху, неминує долі, ця хата буде розтягнута, немов розп'ята, лініями доріжок. І маленький світ, зібраний з таким старанням і любов'ю, загине. Внутрішній конфлікт, не виведений в окрему сценічну форму, стане складнішим, розчиниться в побутовій реальності, руйнуючи її зсередини. Саме ці тенденції цікавитимуть Лідера на межі 1970–1980-х років.

У 1990-ті роки він у роздумах про національне йшов ще глибше, зауважуючи: «У нас часто бачать початок української культури в бароко. Я вважаю, що це помилка. Бароко – надто близька ностальгія. Найдавнішою ностальгією в українців має бути поганство. <...> І справжній народний, національний аспект розташовано саме там, в самій глибині. Там зберігається золотий скарб. І це дуже збагачує мистецтво. Бароко в Україні

завезене, чуже, не українське. Раннє мистецтво Петрицького лежить в цій доісторичній площині. Саме тому він відбувся у двадцяті роки як художник найвищого класу. <...> Віднайти цю давню енергію. <...> А давнє треба брати, щоб дивитися крізь сучасну лінзу. Тобто два плани має бути: сьогодення і минуле, завтра і вчора. А якщо тільки давнє – це вже дикість. А прогрес культури тільки в тому і полягає, щоб зробити людину здатною сприймати чужі світи. Це розуміли Леся Українка, Шевченко, Скворода, Курбас <...>. Відродження у мистецтві можливе від поєднання глибоких давніх джерел із розвинутою на світовому рівні сучасною культурою. Це відбувається, як правило, на межі суспільних становлень» [5, с. 617].

Сила і своєрідність мистецтва Д. Лідера полягає в тому, що за просторово-перспективними побудовами його ескізів прихована вивірена сценічна тривимірність, а за відтвореннями жанрових ситуацій та дій персонажів розкривається глибинна всеосяжність думки. Сценографія Лідера – це філософія буття. Сценографами в розумінні Лідера є видатні драматурги, письменники, філософи – «всі, хто здатен зрозуміти Буття через власний біль і перетворити це Буття через діалектичний образ, сповнений конфліктності. Образ, що стане багатогранною і незавершеною істиною. Образ, життя якого ніколи не закінчиться» [15, с. 179–180].

Простір документальної драми «Сподіваюсь» Ю. Щербака (режисер І. Молостова, 1979 р.), присвяченій Лесі Українці, художник заповнив білими медичними бинтами. Вони звисали зі стелі сцени, заповнюючи верхню частину та планшет, і обгортали її зусібіч, могли бути натягнутими, як нерви, напинались, немов від нестерпного болю, і відгороджували героїню від навколишнього світу, уречевлюючи матерію, в глибинах котрої сяяв нескорений дух. Художник не тільки матеріалізував середовище, домінантою якого була жорстокість обставин, створюючи метафору хвороби, котра переслідувала поетесу, він унаочнив простір, у протиставленні з яким загартовувався характер героїні, а білі, спрямовані вгору, лінії символізували вияви її високого духу.

Для цього художника мистецтво було пророцтвом, а творчість – особистісною, дієвою розвідкою з проблем буття водночас на космічному та земному рівнях, способом освоєння і

перебудови світу. Сценографія створювала сприятливі умови для саморозвитку, давала можливість з уже набутих рухатись уперед, за новими досягненнями. Ця форма життєдіяльності давала змогу здобути незнане, відчуваючи себе людиною, яка активно перетворює світ.

¹ Матеріали з особистого архіву автора.

² Матеріали з особистого архіву автора.

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 616, оп. 2, спр. 1227 (Стенограма об'єднаних занять лабораторії режисерів драматичних театрів і театрів юного глядача і лабораторії по художньому оформленню вистав. – 18–20 січня 1975 р.)

2. *Березкин В. Даниил Лидер // Советские художники театра и кино '75 : сб. статей / сост. Н. В. Вульферт. – Москва, 1977. – С. 108–115.*

3. *Березкин В. И. Даниил Лидер. – Киев, 1988.*

4. *Березкин В. И. Художники в театре Чехова. – Москва, 1987.*

5. *Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. – Москва, 2008. – Т. 6 : Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер.*

6. *Драк А. Важливо те, що зближує. Інтернаціональне та національне в українській сценографії // Український театр. – 1972. – № 6. – С. 13–25.*

7. *Коломієць Р. Г. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. – Київ, 2001.*

8. *Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. – Київ, 2000.*

9. *Лідер Д. Образ вистави // Український театр. – 1972. – № 4.*

10. *Лідер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино '79 : Сб. статей / сост. В. Н. Кульшова. – Москва, 1981. – С. 193–210.*

11. *Манцлов В. Гонки за Лідером // Кіно-Театр. – 1998. – № 5.*

12. *Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка: обличчям до історії. – Москва : Домашня бібліотека, 2013. – 416 с.*

13. *Скляренко Г. Друга половина ХХ століття як значущий період в історії українського мистецтва // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Київ, 2003. – С. 51–55.*

14. *Танюк Л. Слова театр, життя [Текст] : Вибране : у 3 т. – Київ, 2003. – Т. 2 : Театр.*

15. *Хоменко Н. Д. Лідер // Українська академія мистецтва : Дослідницькі та наукові праці. – Київ, 1997. – Вип. 4.*

*Єлизавета Ладані
(Будапешт, Угорщина)*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СЛОВНИКИ В УГОРЩИНІ (до питання історії)

На сьогодні загальновідомо, що у XXI ст. особливого значення набувають різноманітні зв'язки між представниками окремих культур і мов. Це пояснюється тим, що дедалі інтенсивніше розвиваються політичні, торговельні, культурні, наукові й інші міжнаціональні контакти, котрі охоплюють майже всі країни світу. Участь у міжнародному спілкуванні для багатьох стає повсякденною потребою [див.: 1, с. 392–393]. Для забезпечення мовної комунікації відповідного рівня, вивчення не тільки мови, а й культури, традицій, звичаїв, порозуміння гуманістичних, духовних, ідейних, моральних та інших цінностей певної культурної спільноти стає все необхіднішим. Із цього погляду важливе місце займають лексикографічні видання: лексикони, словники, довідники, путівники тощо. Більшого поширення набувають і двомовні культурологічні словники. Усі, хто користується ними, поряд із денотативним значенням певної лексичної одиниці, отримують і її конотативне значення, ті фонові знання, без яких неможливо справжнє розуміння чужої культури.

Метою статті є ознайомлення з культурологічними словниками, що вже побутують в Угорщині. Протягом останніх п'ятнадцяти років було видано цілу низку таких словників. Перегляд цих видань для створення культурологічного двомовного Українсько-угорського словника є завданням запропонованої статті, у якій надаються довідки про укладання словників, мотивація щодо їх написання, шляхи добору реєстрового складу, їх побудову, стиль і, звісно, про труднощі, які трапилися на шляху укладачам під час їх створення.

Англо-угорський культурологічний словник. Відомий угорський письменник, перекладач Іштван Барт один із перших започаткував в Угорщині укладання культурологічних словників. З-під його пера виходять друком спочатку Англо-угорський культурологічний словник (1998), а згодом – Американсько-угорський (2000). Обидва побачили світ у видавництві «Корві-

на». Під час одного з інтерв'ю у 2003 році директор цього видавництва Іштван Барт підкреслив важливість появи таких словників на угорському книговидавничому ринку: «Це зовсім новий жанр. Це новий жанр не тільки в Угорщині – у всьому світі саме тепер починають з'являтися культурологічні словники». Автор наголошує, що цьому сприяють дві речі: «... з одного боку, те, що “культуру” ми сприймаємо вже не тільки, як високу культуру, але і як культуру буденну. Словники надають поняттю “культура” саме таке визначення – це “культура повсякдення”. А з другого боку, навколишній світ став зовсім вузьким <...>. Люди день у день зустрічаються з проявами чужої культури. Не важить, наскільки людина володіє чужою мовою, <...> вона просто натикається на стіну, я б навіть назвав це не стіною, а товстим непрозорим склом, і бачить, що поза ним існує життя там, поза ним рухаються люди, але їх рухи для неї незрозумілі» [див.: 10]. У передмові до Англо-угорського культурологічного словника Іштван Барт наводить інструкції стосовно користування ним. «У цьому словнику зібрано інформацію про життя британців і притаманні їм життєвому стилю звичаї та традиції, тут зібрано ритуали повсякденного життя та святкових подій, <...> тут створюється уявлення про пов'язані з життям предмети <...> про все те, що іноземцям здається дивним, а іноді й незрозумілим у Великобританії» [4, с. 1]. Укладач словника підкреслює, що читач знайде в ньому статті про королівство, державу, церкву, правові аспекти тощо. Автор зауважує, що традиційні словники ледь закріплюють культурний зміст мовних одиниць, бо надання інформації про поняття чи конкретне явище, яке стоїть за словом, їм не під силу. Невідомо також, з яким комплексом асоціацій пов'язується значення певної мовної одиниці в носія певної мови. Тому в культурологічних словниках зіставляються не окремі лексеми й не дві різні мови, а дві культури [див.: 4, с. 1].

Американсько-угорський культурологічний словник за побудовою словникових статей мало чим візниться з Англо-угорським, однак тематикою послугували звичаї, традиції та приклади з повсякденного життя американського суспільства. У словнику фігурують передусім такі поняття, явища та предмети, які віддзеркалюють американську форму життя, у яких знаходять свій вияв притаманні їм цінності та традиції «і, таким чином, вони неначе утворюють суцільну тканину

американської культури» [3, с. 160]. У заключному слові до Американсько-угорського культурологічного словника автор скористався змістом передмови до попередника. Отже, кожен із цих словників поповнює англomовні знання угорського користувача залежно від його зацікавленості. Проте насамперед читач отримує інформацію про національно-культурне тло мовних одиниць того чи іншого суспільства, про відомі факти національно-культурних реалій.

Японський культурологічний лексикон укладений сучасним угорським письменником-есеїстом Ласло Д. Хорватом, вийшов друком також у видавництві «Корвіна» в 1999 році. Автор у передмові зауважує, що на угорському книжковому ринку це перший японський лексикон про японську культуру, суспільство та повсякденне життя з його найважливішими поняттями, явищами, предметами тощо. У цьому виданні знаходимо найпоширеніші в японській культурі логоепістеми, культурогеми та історичні реалії з життя японського народу. Ласло Д. Хорват згадує аналогічні звичаї в японській та угорській культурах щодо порядку написання імені та прізвища. Японці так само, як і угорці, спочатку пишуть прізвище, а потім ім'я, однак у багатьох випадках, коли йдеться про видатні постаті, про митців, згадують лише їхнє ім'я. Так, наприклад, відомого сьогуна *Oda Nobunaga* звать просто *Nobunaga*, а японського поета, мислителя Мацуо Басьо – просто Басьо, відомого художника, ілюстратора, митця домодерного японського мистецтва Кацусика Хокусай – просто Хокусай.

Для транслітерації японських слів і назв, звертаючись до запису японських слів знаками латинської абетки за системою *Herburn*, автор використовував фонетично відповідну угорську транскрипцію [див. 5, с. 5–6].

Наступним із аналізованої серії словником в Угорщині є **Німецько-угорський культурологічний словник**, що з'явився у 2003 році. Автор цього словника – угорський письменник, викладач Будапештського університету ім. Лоранда Етвеша Міклош Дьєрффі – у передмові пише про свою роботу: «У культурологічному словнику можна спробувати розгадати основні знаки культурного коду, який стосується певної мови. Коду, який може забезпечити прохідність між двома культурами, прохідність ключових слів, назв, понять з їх трактуванням, що

майже або зовсім не перекладаються. Отже, у культурологічному словнику читатимемо не переклад заголовних слів, а їх опис і тлумачення» [6, с. 5]. Щодо культурологічних словників (на відміну від тлумачних, етимологічних, термінологічних, словників діалектної лексики тощо), то на сьогодні ні в Угорщині, ні в інших країнах світу ще немає сталих традицій їх укладання. Як пояснює автор, тому поки що неможливо точно визначити його завдання та методiku створення [див.: 6, с. 5]. Укладач підкреслює, що німецько-угорський словник, з огляду на його укладання, багато в чому відрізняється від своїх попередників. Причини цього полягають у взаємодії німецької та угорської культур і двох мов, які вже майже тисячу років тісно співіснують. Тому в угорській мові трапляється багато німецьких запозичень, термінів і понять, які на сьогодні стали її невід'ємною складовою. Німецька лексика, хоч і в значно меншій кількості, також містить у собі «гунгаризми». Міклош Дьєрффі зауважує, що історичне співіснування, спільні культурні надбання угорського й німецького народів отримали особливий наголос в етимологічному поясненні значень слів і поняттєвих тлумаченнях, які їх супроводжують. Під час добору реєстрових одиниць автор послуговувався авторитетними виданнями угорської фахової літератури, передусім Великим академічним угорсько-німецьким словником (ред. Е. Халас, Ч. Фелдеш, П. Узоні), Історико-етимологічним словником угорської мови, Малим угорським тлумачним словником, Словником іншомовних слів та запозичень, Етимологічним словником географічних назв (Ласло Кішша), а також лексиконами та путівниками [див.: 6, с. 5]. Міклош Дьєрффі пише також про труднощі при укладанні словника: «З одного боку я був змушений відмежувати культурологічний словник від двомовних тлумачних і етимологічних словників, а з другого – від лексиконів і енциклопедій. <...> Одна частина власних назв має значну і, звісно, детерміновано неперекладну культурну конотацію, а стосовно інших власних назв у більшості випадків спостерігається тільки власне означення лексеми» [6, с. 7]. Отже, розв'язання таких труднощів, з'ясування того, звідки, з якого джерела і на підставі яких принципів має будуватися реєстровий склад словника, є завданням укладачів. У своїй роботі Міклош Дьєрффі намагався дотримуватися професійного, витриманого, системного під-

ходу. Однак він уважав за потрібне зазначити: «Я не лінгвіст і не упорядник словників, з німецькою та угорською мовою мене єднає моя письменницька та перекладацька діяльність. І цей словник народився з моєї приязні до цих мов» [6, с. 7].

У 2004 році вийшов друком **Французько-угорський культурологічний словник**. «Хто і чому відчуває близькою до себе певну мову, лише сам Бог святий знає. Однак схоже, що така приязнь має бути дуже глибокою, і її зачатки сягають далеко в дитинство» [див.: 9]. Ці слова прозвучали у квітні 2012 року під час інтерв'ю з автором Французько-угорського культурологічного словника Петером Адамом, який розповів, що в 1967 році йому як стипендіату французького уряду пощастило протягом двох років бути студентом Дослідницького центру середньовічної цивілізації (*Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévales*) в місті Пуатьє (*Poitiers*), що розташоване в центральній частині Франції. Наприкінці свого навчання за кордоном Петер Адам несподівано отримав повідомлення з Угорського Посольства у Франції про те, що його перебування надалі неможливе і йому потрібно негайно повернутися в Угорщину. Не розуміючи причини, на початку січня 1969 року він повернувся додому в Угорщину. Наступного ж дня його арештували й навесні того самого року виключили з університету. Це відбулося через його жваве листування з угорськими однокурсниками про події «празької весни» 1968 року. Щоправда, у 1970 році за проголошеною загальною амністією студентський статус Петера Адама в університеті поновили. Однак було зрозуміло, що зі своїм дипломом він не влаштується викладачем середньої школи. Тому, закінчивши університет, Петер Адам вирішив зайнятися перекладацькою діяльністю. Авторіві майбутнього французько-угорського словника пощастило: саме тоді історик Ева Г. Болаж (як зовнішній редактор монографії «Історія французької цивілізації») шукала французько-угорського перекладача. Доброю перекладацькою школою слугувала їй робота в редакції журналу *Nagyvilág* у 1978 році. На той час колегами Петера Адама були відомий перекладач Ласло Немеш (*Nemes László*), угорська поетеса Агнеш Гергей (*Gergely Ágnes*) та германіст Дьордь Валко (*Walkó György*).

Петер Адам переклав угорською мовою багато есе, наукових видань і творів художньої літератури французьких

письменників. Серед авторів були такі імена, як Жан Поль Сартр (*Jean-Paul Sartre*), Роланд Барт (*Roland Barthes*), Мішель Фуко (*Michel Foucault*), П'єр Бурдьє (*Pierre Bourdieu*) та ін. Разом зі своїм другом французьким письменником, драматургом і перекладачем Морісом Рено (*Maurice Regnaud*) Петер Адам перекладав також угорську літературу французькою.

Ідея написання Французько-угорського культурологічного словника, за словами укладача, знову ж таки належить Іштвану Барту, тодішньому директору видавництва «Корвіна», укладачеві Англійсько-угорського та Американсько-угорського культурологічних словників. Уперше розмова Петера Адама з Іштваном Бартом про написання двомовного культурологічного словника відбулася у 2002 році, а влітку 2004 року із жіночою постаттю на обкладинці – алегоричним зображенням Французької республіки – у тій-таки «Корвіні» побачив світ Французько-угорський культурологічний словник. Словникові притаманна надзвичайна розмаїтість статей. Дати, шансонетки, історичні річниці, народні звичаї, назви різносортних вин, славетні битви, цитати з художньої літератури, відомі полководці, банальності, крилаті вислови, відомі сорти сирів та назви кулінарних делікатесів – усе це зібрано в реєстрових статтях, на перший погляд, «нікудишнього» культурологічного словника – так характеризує в передмові свою роботу сам укладач Петер Адам [див.: 2, с. 5]. На запитання, чим саме пов'язуються між собою заголовні статті, автор відповідає: «Усі вони <...> в головах шістдесяти мільйонів французів. Те, що ці речі, факти, поняття від Бордо до Страсбурга, від Шербурга до Марселя нікому не потрібно пояснювати. І що в буденній мові, у газеті чи по радіо, або по телебаченню достатньо зробити тільки натяк, як усі розуміють, про що йдеться. Навіть якщо більшість людей і не усвідомлює, що все це вони знають, що все це міститься в їхніх головах». Автор запитує самого себе: «Яким має бути цей словник? <...> із чим він буде мати споріднені риси – із лексиконом чи з невеличким есе?» [див.: 2, с. 6]. Вирішити цю дилему йому допоміг Англійсько-угорський культурологічний словник Іштвана Барта, що потрапив до його рук: «Без цього видання моя книжка була б зовсім іншою, і взагалі, чи насмілюся б я на таку справу» [див.: 2, с. 6].

Італійсько-угорський культурологічний словник. У 2008 році в Угорщині з'являється наступна лексикографічна робота із серії двомовних культурологічних словників – Італійсько-угорський культурологічний словник, автором якого є Ласло Стано. Культурологічний словник як жанр пізнавальної літератури важко піддається визначенню. Те, що саме має бути в словнику в певних межах добору реєстру, попри передчуття автора, з'ясовується ще і його особистим смаком, пояснює укладач [див.: 8, с. 6]. У передмові автор описує цікаву історію, яка сталася з ним ще на початку вивчення італійської мови: «Я обідав у товаристві італійців в одному з ресторанів. Вони хотіли скуштувати щось угорське, і цього разу вибрали голубці. Їжа їм смакувала, і один із них запитав: “Звідки ви постачаєте капусту як сировину? – *“Sono cavoli nostri”*, – відповів йому я, вважаючи, що кажу італійською, що це наша капуста. Італієць здивовано подивився на мене, нічого не сказав, а потім пробубнів щось подібне: “як ні, то ні” й відвернувся від мене. Дещо пізніше я дізнався, що вираз *cavoli miei/nostri* означає: “не твоє діло, тобі що до того?” Я образив гостя, сам не знаючи того». (Правильно було б вжити слово *nostrani*).

Аби уникнути таких ситуацій, у нагоді може стати культурологічний словник. «Ось тут і починається культурологічний словник», – констатує укладач і наводить ще один комічний приклад з угорської преси: «На світанку в суботу на одному з найбільших вулканів Європи – Етні на висоту сотні метрів виривалися вогняні язички... Виверження тривало близько півтори години, супроводжуючий потужний гуркіт виверження можна було почути навіть у Сицилії» [див.: 8, с. 5]. Такі помилки не вимагають особливих коментарів і натрапити на казуси такого роду можна в будь-якому мовному просторі.

Італійська культура, як і кожна національна культура, тісно пов'язана з культурою інших націй. Особливо живими є латинські корені. Італійці завжди підтримували тісні зв'язки з народами різних країн, вплив глобалізації не оминув і Італії. Вибираючи реєстрові одиниці, укладач Італійсько-угорського культурологічного словника першочергово брав до уваги два аспекти, передусім те, що всі явища, які підлягають розгляду, мають бути пов'язані з Італією. Заголовні слова мають віддзеркалювати культуру італійців. Власні назви залучалися

до складу словника тільки за умови, що вони є складовою певного поняття або сталого виразу; це стосувалося також топонімів та назв установ. Винятком були лише ті назви, що були пов'язані з певною легендою, традицією, наприклад, Беневенто (*Benevento*) – це назва міста в регіоні Кампанія, яке стало відомим завдяки легендам про відьом.

Ласло Стано пояснює, що при формуванні словникового реєстру він намагався уникнути повторів інформації, яка надається в лексиконах, підручниках, словниках тощо. Добиралися такі означення понять, якими володіє кожний пересічний італієць. Ядро заголовних статей складають італійські стереотипи в порівнянні з іншими культурологічними словниками. Італійсько-угорський культурологічний словник вирізняється новизною: наявністю цитат, висловів та оцінок з вуст іноземців про Італію: «Вони були включені у склад культурологічного словника тому, що про Італію, напевно, частіше, ніж про будь-яку іншу країну, створюється подвійне уявлення: така Італія, якою вона є і якою її бачать інші» [див.: 8, с. 7]. У кінці Італійсько-угорського культурологічного словника читачеві запропоновано покажчик італійських власних назв в алфавітному порядку італійської абетки. Тут зафіксовано прізвища, імена та загальні назви, що існують у колективній свідомості італійців [див.: 8, с. 302–304].

У 2008 році, знову в тому-таки будапештському видавництві «Корвіна», вийшов друком ще один словник. Це – **Російський культурологічний словник** відомого перекладача російської літератури Андраша Шопроні. Автор починає й закінчує короткий вступ до свого словника зауваженнями щодо неосязності кожної культури, тобто неможливості створити ідеальний культурологічний словник, який би задовольнив потреби всіх користувачів та критиків. «Никто не обнимет необъятного», – цитує Андраш Шопроні Козьму Пруткова й додає слова поета Ігоря Северяніна: «Всех женщин все равно не перелюбишь».

Укладач зазначає, що цей словник містить у собі як давні, стали явища культури, так і нові, до яких належать події останніх двох десятиліть. Неможливо повністю уникнути явищ культури Радянського Союзу, адже Росія сімдесят років існувала в його складі, а іноземці дуже часто ототожнюють Росію із Союзом Радянських Соціалістичних Республік. Цим

пояснюється наявність у Російському культурологічному словнику таких словникових статей, як, наприклад, «Крым» і «Чернобыль» [див.: 7, с. 5–6].

У процесі укладання будь-якого словника постає найважливіша проблема пошуку критеріїв добору його лексичних одиниць. Щодо Російського культурологічного словника Андраш Шопроні не дає чіткого визначення стосовно критеріїв відбору лексики. За його словами, він користувався складеним ним особисто (протягом багаторічної перекладацької роботи) словником, а також енциклопедичними виданнями, словниками, літературними набутками російської культури, послуговався довідковими виданнями стосовно історії, побуту, традицій тощо.

Російський культурологічний словник нараховує понад дві тисячі словникових статей, у яких реєстрові заголовні слова подаються кирилицею за російським алфавітом із наступним угорським перекладом.

У словниковий склад увійшли лексичні одиниці – концепти російської культури, що відкривають для угорського читача значення російських реалій. Словникова стаття, крім розкриття значення заголовних слів, містить у собі розмаїту, пов'язану з ним інформацію про історичні, етнографічні, політичні, географічні, музичні та краєзнавчі відомості. Надається також інформація про сферу вживання заголовних слів. Посилання в позначаються стрілкою (→).

Використана література налічує 40 угорськомовних та 44 російськомовних джерел, серед яких перераховуються різні за своїм призначенням, обсягом і тематикою видання: це статті з актуальної на час укладання словника преси, історичні нариси, енциклопедії, словники, довідники, наукові видання та підручники, російська художня література, видання про символіку Росії, книжки про відомих політиків, визначних осіб російського мистецтва і про мистецтво взагалі, про російську православну церкву, про побут та звичаї. У цьому покажчику фігурують також географічні довідники, книжки з країнознавства, з російської кулінарії, видання про окультизм, усну поетичну творчість російського народу і національностей Росії тощо.

У кінці Російського культурологічного словника автор-укладач подає так званий індекс: своєрідний перелік словни-

кових статей та культурологічної інформації словника майже на ста сторінках [див.: 7, с. 479–573]. Індексний ряд містить у собі сім великих категорій (особи, природознавство, суспільство, історія, мистецтво, буденщина та ін.), що у свою чергу поділяються на 62 підрозділи.

24 січня 2013 року в мене була нагода особисто зустрітися та поспілкуватися з Андрашем Шопроні. Під час розмови ми розглядали низку питань щодо створення наступного (українсько-угорського) культурологічного словника: «Для кого створюється культурологічний словник? Яким має бути обсяг реєстрових статей словника? Яким має бути мовний стиль словника? З яких джерел треба і можна брати інформацію для словника? Що краще використовувати під час укладання словника: алфавітний порядок розташування реєстрових статей чи розподіл на тематичні групи? Чи варто переліковувати осіб сучасної політичної еліти? Чи доцільно вмістити у словник прислів'я, афоризми, крилаті вислови, гасла тощо? Чи потрібен ілюстративний матеріал?» Відповіді на них можна отримати тільки після ретельного перегляду вже існуючих двомовних культурологічних словників. І чим більше буде таких словників, тим виразніше буде вимальовуватися структура їх укладання.

Отже, при укладанні й доборі словникових статей більшість упорядників керувалися суб'єктивними чинниками, аби якомога повніше передати культурологічні реалії, які не зафіксовані іншими лексикографічними працями.

Насамкінець наведемо цитату зі статті Вахтанга Івановича Кебуладзе, що з'явилася з приводу продовження публікації Європейського словника філософій *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*: «Мислення завжди починається з виклику, відповідаючи на який ми починаємо розуміти, хто ми є насправді, у якому світі живемо і яка доля нас чекає. <...> Ми починаємо розуміти, що неперекладність – це свідчення культурного розмаїття, яке і є справжнім інтелектуальним багатством, поціновувати незрозуміле як прояв чужого розуму, усвідомлювати, що справжня людяність можлива лише як багатоголосся різних голосів, як переплетення різних культурних традицій, як співіснування й діалог багатьох розумів» [див.: 11].

1. *Ádám P.* Francia–magyar kulturális szótár / Péter Ádám. – Budapest : Corvina Kiadó Kft., 2005. – 256 c.
2. *Banczerowski J.* A nyelv és a nyelvi kommunikáció alapkérdései / Janusz Banczerowski. – Budapest : ELTE BTK Szláv és Balti Intézet Lengyel Filológiai Tanszék, 2000. – 402 c.
3. *Bart I.* Amerikai-magyar kulturális szótár / István Bart. – Budapest: Corvina Kiadó Kft., 2000. – 160 c.
4. *Bart I.* Angol-magyar kulturális szótár / István Bart. – Budapest: Corvina Kiadó Kft., 1998. – 273 c.
5. *Györffy M.* Német-magyar kulturális szótár / Miklós Györffy. – Budapest : Corvina kiadó Kft., 2003. – 248 c.
6. Interjú: Adám Péter [Електронний ресурс]. – 2012. április. – Режим доступу : <http://ekultura.hu/olvasnivalo/egyeb/cikk/2012-05-06+11%3A00%3A00/interju-adam-peter-2012-aprilis>.
7. Japán Kulturális Lexikon / L. Gy Horváth, H. Turai szerk. – Budapest : Corvina Kiadó Kft., 1999. – 272 c.
8. Kulturális szótárak a Corvina kiadótól [Електронний ресурс]. – 2003. – Режим доступу : http://www.delmagyar.hu/belfold_hirek/kulturalis_szotarak_a_corvina_kiadotol/1057076/
9. *Soproni A.* Orosz kulturális szótár / András Soproni. – Budapest : Corvina Kiadó Kft., 2008. – 573 c.
10. *Sztanó L.* Olasz-magyar kulturális szótár / László Sztanó. – Budapest : Corvina kiadó Kft., 2008. – 304 c.
11. Лексикон неперекладностей – неперекладність лексиконів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/leksikon-neperekkladnostey-neperekkladnist-leksikoniv>.

*Оксана Мусієнко
(Київ)*

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ МОТИВИ В КІНЕМАТОГРАФІ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ

І. Кавалерідзе ніколи не екранізував твори Т. Шевченка, не був його «екранним» ілюстратором. Водночас особистість Великого Кобзаря і його поезія були для митця невичерпним джерелом натхнення. Кавалерідзе-скульптор розпочинає свою монументальну шевченкіану спорудженням пам'ятника поетові в Ромнах (1918), хоч задуми мали місце ще в 1909 році. У 1910–1911 роках скульптор брав участь у конкурсі на спорудження пам'ятника Шевченку й отримав заохочувальну премію, утім проект так і не було реалізовано. Монумент Шевченку в Ромнах, на перший погляд, виконано в традиційній манері. Проте сам майстер уважав, що надзвичайну роль у «прочитанні» скульптури мало вирішення п'єдесталу, що за формою нагадував курган і мав акцентувати зв'язок поета з рідною землею.

Шевченкіана продовжувала володіти уявою митця і в наступні роки. Зводяться пам'ятники великому поетові в Сумах і Полтаві. Скульптор доводив, що оперуючи грандіозними площинами, підкреслюючи світлотіньові контрасти, він знову і знову передає надзвичайну духовну силу поета-пророка. З особливою силою це прочитувалось у проекті «Могила Тараса Шевченка» у Каневі.

У цьому задумі скульптор розвивав ідеї, матеріалізовані в попередніх творах, водночас знаходилися нові, оригінальні вирішення.

Сам проект виношувався роками. Ось як його визначав сам митець: «Хочеться передати нерозривність поета з рідною землею, масштаб його генія. П'єдесталом повинен слугувати курган над сивим Дніпром. На ньому спочиває виконана в площинній манері велетенська постать зануреного в думу мислителя. Все разом нагадує величезну піраміду – більш грандіозну і величну, ніж храм Сонця ацтеків або єгипетський Сфінкс» [2, с. 88].

Кавалерідзе взяв участь у конкурсі, але перемогти не вдалося скульптору Манізеру. Над митцями, які працювали в модерністських напрямках, дедалі більше згущувалися хмари. Навіть

через багато років Кавалерідзе доводилося виправдовуватися, заперечувати своє захоплення кубізмом. Він наполягав, що у своїх пошуках ішов від староукраїнської дерев'яної архітектури. Його позицію цілком можна зрозуміти, адже найменша причетність до так званих формалістичних течій уважалась ідеологічним «криміналом», навіть наприкінці 1980-х років, коли було опубліковано мемуари. Утім, його роботи досить красномовно промовляли інше.

Повертаючись до кінематографа Кавалерідзе, зауважимо, що всі основні «скульптурні теми» так чи інакше знайшли своє екранне втілення, і насамперед – шевченкіана.

Вирішальну роль у кінематографічній долі митця відіграла майже випадкова зустріч із Зіновієм Сідерським, який працював на той час заступником голови ВУФКУ. Вони були знайомі з 1918 року, коли Сідерський як секретар повітового партійного комітету в Ромнах сприяв Кавалерідзе і в роботі над пам'ятником Шевченку, і в організації робітничого театру.

Від Сідерського Кавалерідзе і почув пропозицію спробувати свої сили в кіно. Спочатку режисер рішуче відмовився, зауваживши, що не любить кіно. На запитання чому, відповів: «Мене дратує суєта на екрані, герої завжди бігають». – «А Ви зробіть по-своєму. Ми Вам всі умови створимо для цього. Пропонуйте тему» [2, с. 89]. Наводимо цей короткий спогад тому, що в репліці Кавалерідзе вже вимальовується його кредо – він відійде від усталеного розуміння кінематографічності як акцентованої динамічності, він шукатиме її в статуарних композиціях.

Продовження розмови теж принципово важливе: «Я коливався, а потім сказав: щойно подивився у Курбаса “Гайдамаків” – і в захопленні. Яка висока культура! Не боюсь бути чийось послідовником: “Гайдамаків” ставив би!» – «Ставте! Давайте сценарій!» [2, с. 89].

Отже, митець чітко визначив свою мету: ставити Шевченкових «Гайдамаків». Не ілюструвати, а саме передати поетичні образи Великого Кобзаря засобами іншого мистецтва – кінематографа. І в кінематографічному вирішенні Кавалерідзе шукав свій ключ: «Кіно з'єднується з літературою, музикою, театром. “Злива” – спроба поєднати його зі скульптурою» [2, с. 89]. «“Злива” – офорти до історії гайдамаччини» – таку назву дав Кавалерідзе своїй першій стрічці.

В історії світового кіно про можливості використання скульптурних вирішень писав один з перших кінотеоретиків – В. Ліндсей.

На практиці такі впливи спостерігаються у «Нібелунгах» Фріца Ланга.

У Кавалерідзе скульптурні постаті оживали, розкривалися в русі, але в русі лаконічному, стриманому, далекому від того «мельтешіння», що так дратувало митця в комерційному кіно. Це давало йому можливість вирішувати екранний твір у піднесеній, епічній тональності. Режисер шукав і знаходив виразний типаж, що давало можливість буквально в кількох планах розкрити сутність образу, його місце в контексті фільму, надати йому символічного звучання. Тут можна згадати Довженкове висловлювання «матеріал подавався під тиском сотень атмосфер».

З Шевченковою поезією візуальний ряд «Зливи» поєднував пафос бунтарства, відтворення на екрані в скульптурних композиціях нестримного народного гніву, прагнення скинути з себе тяжкі кайдани гніту.

У картині «Злива» з'являється персонаж, який стає уособленням повсталого селянства. Його втілює на екрані Степан Шкурат, пічник з Полтавщини, який став справжнім відкриттям режисера. Досить відверто Кавалерідзе згадує, що передусім його як скульптора вразила могутня спина Шкурата.

Знімаючи епізод оранки, режисер відмовився від реальної землі, «плуг відгортає брила, зроблені з дерева, прикріплені до дерев'яного помосту матерчатими завісами <...> Режисер хоче, щоб брили здіймалися великі, грізно вставали і падали, створюючи чергуванням світла і тіні потрібний ритм» [2, с. 91].

Режисер шукав відповідність цих брил богатырській спині Орача-Шкурата і майже билинним крутогорським волам (до речі, роги їх було подовжено). Режисерові були потрібні і його руки трударя, і широке обличчя Мікули Селяниновича.

Звичайно, у картині знімалися й професіонали високого гатунку, такі як Іван Мар'яненко, що грав Гонту в театрі Леся Курбаса. Цьому видатному майстрові сцени було нелегко йти за режисерським планом Кавалерідзе, який робив акцент передусім на пластичному вирішенні образу. «Шкурат, виліплений мною, вже давно, корився моїм задумам. А Мар'яненко часто

скаржився на те, що я не даю йому грати, – згадував режисер. – Потім, побачивши сам дубль, де він грав, як у театрі, не заперечував, коли ми з ним же його відкидали» [7, с. 265].

Одним із найщемніших епізодів фільму була сцена молитви селянки перед іконою Богородиці. По щоці скривдженої жінки стікає сльоза, і вона бачить, що ікона теж плаче. У ті часи «навіженого» атеїзму це було надзвичайно сміливе рішення. Як і у віршах Шевченка, подається образ матері-селянки як святої страдниці, чия доля завжди хвилювала великого поета.

Виразність крупних планів забезпечувала камера оператора Олексія Калюжного, який за всієї узагальненості не втрачав з поля зору точних портретних характеристик. О. Калюжний належав до плеяди тих кінематографістів-новаторів, без яких годі уявити собі мистецький «пейзаж» українського кінематографа 1920-х років. Запропоновані ним засоби освітлення декорацій буквально перевернули традиційні уявлення, змушуючи інших операторів використовувати його відкриття у «драматургії світла».

Шукаючи цього максимального узагальнення екранних образів, Кавалерідзе знов-таки йшов від скульптури. Він створював свій особливий часопростір, що давав йому можливість поринути в глибини історії, і водночас не розчинитись в ній, побачити її з дистанції сучасності. Чи не такою була точка зору самого великого поета? Він бачив у Коліївщині жорстокий урок для нащадків, про який «серце болить, а розказувати треба».

Фільм Кавалерідзе став твором, який розкривав нові можливості віддзеркалення і трактування не просто історичних подій, а історії як такої завдяки знайденим прийомам «очуднення». Сама фактура шкіри персонажів теж примушувала бачити матеріал скульптора. Селяни, повстанці з опаленими сонцем обличчями, здавалися відлитою з бронзи. Водночас цариця Катерина II, придворні вельможі нагадували холодні мармурові статуї, фрейліни були подібні до порцелянових ляльок.

Тут прозоро простежується суто шевченківська іронія щодо сильних світу цього. І якщо бронза як матеріал скульптора наче була напоєна сонцем, відбивала його промені, то мармур і порцеляна несли в собі мертвий холод штучних, неживих створінь. Це був світ привидів, примар, які мали зникнути під промінням сонця.

Головним своїм виражальним засобом Кавалерідзе вважав світло. «Світло, тінь – могутня мова <...> Світло – різець скульптора. Природа скульптури, закоханість у форму міцну, лаконічну, монументальну тягне на гріх, на суперечки зі старими традиціями» [2, с. 91].

Власне кажучи, на таке протистояння режисер був налаштований уже починаючи роботу над картиною. Це повною мірою проявилось як у трактуванні персонажів, так і у відтворенні атмосфери дії.

Тут стала у пригоді його давня кінопрактика, ще в дореволюційному кіно, коли він аналогічні методи освітлення і побудови декорації застосував як художник разом з Ч. Сабінським у фільмі «Енвер-паша – зрадник Туреччини». У «Зливі» за допомогою світла Кавалерідзе перетворював оксамитові й суконні завіси на безкраю далечінь степу, відтворював миготіння поверхні води. Тло у фільмі зовсім не нагадувало театральних лаштунків. Свідок зйомок, режисер А. Кесельман, писав: «Всі декорації для фільму заміщуються тлом, що складаються з умілого сполучення чорного оксамиту і сукна. Оксамит, завдяки його властивостям, в кіно справляє враження туманної далечини. На тлі туманної далечини, в його кадрах часто зустрічаються архітектурні куби та тяжкі плити. Вмілим розподілом кубів і плит він досягає того, що воли, запряжені в плуг, відходячи від апарата, створюють враження величезної далечини» [3].

Отже, Кавалерідзе, акцентуючи на внутрішньокадрову дію, не відступав від принципу побудови глибокої мізансцени, не втрачав відчуття екранного простору. Режисер, відтворюючи інтер'єри панських палат або селянського обійстя, запобігав зайвій деталізації, вибираючи один, але промовистий предмет, як-от інкрустований столик у покоях імператриці, навколо якого розташовувались «лялькоподібні» придворні, або деталі селянського побуту в бідній хаті.

Широко використовувались брили і куби, що давало можливість за допомогою світлотіні відтворювати рельєф і глибину простору, групи персонажів шикувалися серед уявних пагорбів та байраків, складаючи виразні композиції.

Ось як описував кульмінацію фільму сам режисер: «Бунт... Повстання селян... В тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) в хаосі кубів, що рухаються, йдуть колони озброєних

селян під швидко пробігаючим в різних напрямках промінням прожекторів. Це створює враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: в потоці повстанців, що йдуть, зненацька виразніше стали рухатись площини кубів, в них завертілися колеса возів, бричек фаєтонів, що належать панам, які тікають від повстанців... Куби крутяться все хутчіше, обертання набирає таку швидкість, при якій від фаєтонів, що мчать у вісімнадцятому столітті, можна перейти до двадцятого століття – до автомобілів буржуазії, що тікає від Пролетарської революції... Прожектори то освітлюють, то кидають у глибоку тінь цей потік, що швидко мчить» [3, с. 93].

Необхідність такої розлогої цитати викликана відсутністю екранного матеріалу, який зберігся лише в нечисленних кадрах і фото, а також у відгуках на сторінках тогочасної преси, у дискусіях, що велися не лише про новаторську форму, але, як згадував сам Кавалерідзе, щодо правомірності історичної теми. Настільки небезпечною вона була, митець відчує вже в 1930-х роках.

Радянські кінознавці, які протягом наступних десятиліть зверталися до творчості Кавалерідзе, високо оцінюючи експериментаторство митця, усіляко прагнули його реабілітувати від звинувачень у формалізмі. Це й зрозуміло, адже така інвектива була однією з найстрашніших за тих часів.

Британський кінокритик Моріс Добб зауважив: «“Злива” Кавалерідзе та Калюжного здається мені новою сторінкою в історії кінематографічної техніки. Може, такою ж сторінкою, яка була відкрита “Потьомкіним”<...> Фільм нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження» [1, с. 196].

Кінострічка «Злива» мала своєрідний пролог і епілог. Тут фантазія митця вільно поєднує різні епохи. Про останній уже йшлося в спогаді Кавалерідзе. У пролозі глядач бачив Орача (С. Шкурата) як червоноармійця, який монументально височить на постаменті з кубів і готується до штурму Перекопа. На екрані грандіозна метафора – Перекоп як битва за нове життя.

Як зазначав чеський кінознавець Любомир Лінгарт, «І. Кавалерідзе не задовольняли традиційні методи постановки історичних фільмів. Він прагнув монументалізму історичних полотен та емоційного впливу драматизму і пафосу на глядача <...> Кавалерідзе шукав при цьому не тільки нові методи подачі іс-

торичних подій в кіно, але й нові елементи мови кіно як своєрідного мистецтва» [5, с. 18].

Ігноруючи застереження, які він почув під час дискусій щодо історичного фільму вже після виходу «Зливи», Кавалерідзе все ж таки береться за історичну тему і знову надихається Шевченковими «Гайдамаками». «Коліївщина» мала бути першим українським звуковим фільмом.

Сам жанр визначався як «народна дума, кіноепопея, що поетизує героїв, їхню боротьбу» [2, с. 101].

Режисер був щасливий, що розпочинає постановку першого українського звукового художнього фільму. Та дуже скоро він зрозумів, наскільки помилявся: «Доводиться не раз змінювати сценарій, слідує вказівкам і консультаціям істориків. А історія теж міняється, точніше ставлення до неї. Це я особливо відчув, знову переробляючи образи Гонти і Залізняка <...> Страшна, але героїчна смерть Гонти до уваги не береться <...> Вульгарний соціологізм, що побутував у той час, вимагає його таврувати, не визнавав жодних півтонів. Сімнадцять разів переписую і переробляю сценарій. У результаті вихід картини затримується на рік. Перший звуковий фільм стає далеко не першим» [2, с. 100].

І хоч так не сталося, Кавалерідзе спромігся творчо підійти до використання звуку. Насамперед це пісні, що звучали з екрану: це були весільні й ліричні, пісні-плачі і бойові, з якими козаки йшли в похід. У пісні відбивалися героїчні і трагічні сторінки історії. І ця «місія» пісні в народній ментальності йшла також від поезій Шевченка.

Кавалерідзе як режисер знайшов цікавий хід, давши можливість повстанцям різних національностей говорити рідною мовою. Це була не лише данина обов'язковому на той час «інтернаціоналізму», а й віра автора «Гайдамаків» у те, що всі народи «однієї матері діти».

У вуста головного героя Семена Неживого вкладаються слова: «Мова у нас різна, але доля одна». Семен Неживий, реальна особистість, сподвижник Максима Залізняка, перебирає у фільмі риси шевченківського Яреми Галайди.

Лесь Сердук показує свого героя багатогранно: це і незламний воїн, і ніжний коханий, і вірний друг своїх побратимів-гайдамаків.

На жаль, як зауважувалося, спотвореними, не з вини Кавалерідзе, вийшли на екрані оспівані Шевченком ватажки гайдамацького повстання – Іван Гонта і Максим Залізняк, яких на той час офіційна історія називала «поміщиком Гонтою» та «хуторянським куркулем Залізником».

Звичайно ж, прекрасний актор І. Мар'яненко не мав можливості передати трагедію свого героя, як він її відтворив на сцені театру Курбаса (плач Гонти над своїми синами) і яка так вразила тоді Кавалерідзе. І. Мар'яненко і Д. Антонович мусили здебільшого застигати в монументальних позах, демонструючи свою зверхність над «посполитими».

Таке карикатурне зображення цих героїчних, оспіваних Великим Кобзарем особистостей викликало схвальні відгуки. Зокрема, у статті під промовистою назвою «Разгромить национализм в кинематографии» зазначалося: «Заслуга режисера Кавалеридзе заключается в том, что он, освещая исторические события 1767–1768 года, выводя на экраны исторические фигуры, дает образы в их действительных реальных классовых интересах, в их реальном содержании» [4, с. 9].

У чому ж бачать цю реалістичність автори статті? У розвінчанні «буржуазно-кулацеских вождей Гонты и Зализняка», у тому, що «“Колиивщина” Т. Кавалеридзе скрывает все и всяческие маски феодально-крепостнической исторической действительности» [4, с. 10].

Однак попри цей соціалогізаторський «пафос», фальш, на яку був змушений піти режисер, Кавалерідзе вдалось відтворити національний романтичний, героїчний образ України, її народу так, як подано це в безсмертній поемі Великого Кобзаря.

Утім, попереду в режисера-експериментатора були ще тяжчі випробування.

Після «Коліївщини» І. Кавалерідзе береться за стрічку, ідея якої, за словами режисера, була нав'яна поемами Шевченка «Кавказ» і «Сон». Образи останньої було використано для показу картин народного життя за часів царату. Проте здебільшого режисер черпав натхнення в поемі «Кавказ», де образ Прометея виникає як поетична метафора, що розкриває героїзм кавказьких народів, які борються з російською експансією. Згадаймо, що ще 1918 року скульптор звернувся до образу бунтівного титана, створивши композицію «Прометей». Тут було й

особисте. Прадіда І. Кавалерідзе як бунтівника було вивезено з Кавказу, відірвано від рідної землі.

Режисер показує тут «за горами гори, хмарами повіті, засіяні горем, кровію політі...». Та оспівуючи героїзм горян, які протистоять царській армії, автор фільму водночас сповнений глибокого співчуття до «людей муштрованих». Загибель російських солдат у горах Кавказу показано з гірким співчуттям. Звучить бравурний військовий марш і раптом гірською рікою починають плисти солдатські кашкети, а музика поступово змінюється. Усе далі лунає військовий марш, дедалі ближче звучання жалобного.

Так, з використанням звукозорового контрапункту втілюється екранними засобами шевченківський образ: «течуть ріки, кроваві ріки».

Фільм «Прометей» надзвичайно багатоплановий. Він має три основні сюжетні лінії, які поступово ускладнюються, переплітаються, взаємопроникають. Дещо умовно їх можна поділити так: події в маєтку українського поміщика, на Кавказі, куди відправляють служити відданого в солдати кріпака, і, нарешті, в Росії, де набирає сили молодий і хижий російський капітал.

Утім, це не означає, що режисер просто ілюстрував якісь популярні історико-політичні тези. Публіцистичний пафос не знижує мистецькі достоїнства фільму. Кожна із частин має свою жанрово-стилістичну домінанту. Якщо в першій частині переважають лірично-пісенні мотиви, характерні для поезії Шевченка (жорстока доля розлучає закоханих), то для другої характерне героїко-патетичне звучання.

І в першій, і в третій частинах явно проглядають сатиричні барви, які йдуть від Шевченкової поеми «Сон». Вони стають дедалі інтенсивнішими в третій частині, де з особливою енергією змальовано святенництво і дволикість світу, що народжується на крові та ошуканстві. Фінальною кодою фільму стає танок полонених горян, який вони виконують на вимогу поміщика. Та пан не знає, що це танок помсти, а попереду кривава і жорстока боротьба.

Якою ж була екранна доля фільму? Короткий час її показувала на вітчизняних екранах і за кордоном – у Лондоні, Парижі, Празі. Були схвальні відгуки в пресі. Та раптом усе обірвалося. Фільми Кавалерідзе удостоєно окремої статті на шпаль-

тах «Правди» від 13 лютого 1936 року під промовистою назвою «Груба схема замість історичної правди». До того ж стаття була редакційною, без авторського підпису, що надавало їй особливої ваги, робило чимось подібним до голосу «згори», істинність суджень якого не піддавалася найменшим сумнівам.

За що ж було піддано партійному розносу фільм Кавалерідзе? Ось думка дослідників долі заборонених картин Є. Марголіта і В. Шмирова: «Тепер, коли на перший план висувалась ідея державності замість ідеї світової революції, “Прометей” ставав фактично приводом для першого офіційного удару по концепції Покровського, що втратила свою актуальність. З іншого боку, експериментальний характер картини (у певному сенсі кінематограф Кавалерідзе 1920–1930-х років є одним з ранніх взірців авторського кіно), давав привід до розширення кампанії боротьби з формалізмом, що була вже на той час розпочата статтями в “Правді”: “Сумбур замість музики”, “Про художників-пачкунів”» [6, с. 10].

Утім, на нашу думку, була ще одна причина цієї заборони. Надто вже щиро і багатопланово показав митець страждання й поневіряння простого люду, надто гнівно звучали його «філіпіки» на адресу сильних світу сього та його впевненість у подальшій розплаті. І все це було «помножене» на багатий арсенал новаторських зображальних засобів, що ще більше посилювало звучання стрічки і дратувало офіційну критику.

У «Прометеї» Кавалерідзе, зберігаючи знайдене в німому кінематографі, шукав і відкривав нові шляхи. Світло і тут лишається «різцем» митця, цьому сприяв оператор М. Топчій. Режисер сміливо експериментує зі звуком, вибудовуючи вражаючі за своєю силою звукозорові контрапункти. Відійшовши від акцентованої умовності своїх перших стрічок, митець водночас послідовно продовжує йти шляхом використання кінотропів уже у звуковому кіно.

Від Шевченкових поем йшло панорамне охоплення Імперії, що теж могло викликати небажані асоціації – «тюрьми народів», де страждання і поневіряння «маленької людини» зрештою перетворюють її на стійкого борця проти гніту та визискування. Саме так зміниться особистість кріпака Івася (артист І. Твердохліб) після того, як він пройде пекло кавказької війни.

Проте одну з найплодучіших гілок українського кіно було жорстоко обрубано. Фільм покладено на «полицю», автора піддано остракізму.

Кавалерідзе прагнув знайти нові виражальні засоби в кіно, створюючи свій мистецький простір, торуючи принципово нові шляхи, співмірні з найсміливішими пошуками у світовому кіно. І на цьому шляху його надихала поезія Великого Кобзаря.

Доробок Кавалерідзе від «Зливи» до «Прометей» підтверджує думку про сміливий і плідний експеримент в українському кіно другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років, яке посідало почесне місце у світовому кінопроцесі, підтверджуючи широту діапазону творчості українських кіномитців.

-
1. Вітчизна. – 1962. – № 4.
 2. *Кавалерідзе И.* Сборник статей и воспоминаний / Иван Кавалеридзе. – Киев : Мистецтво, 1988.
 3. *Кесельман А.* Що нам готують. Злива / А. Кесельман // Кіно. – 1929. – Січень. – № 2.
 4. *Корнійчук С., Юрченко И.* Разгромить национализм в кинематографии / С. Корнійчук, И. Юрченко // Советское кино. – 1934. – № 3.
 5. *Лингарт Л.* Иван Кавалеридзе – три периода его кинематографической деятельности / Любомир Лингарт ; Киевская городская государственная администрация, Главное управление культуры Киева, Музей-мастерская Ивана Петровича Кавалеридзе. – Киев, 2012.
 6. *Марголит Е., Шмыров В.* Изъятое кино / Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров. – Москва : Дубль, 1995.
 7. *Тернюк. П. І.* Иван Мар'яненко. – Київ : Мистецтво, 1968.

*Олександра Німилович
(Дрогобич)*

МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ВІДОМОГО УКРАЇНСЬКОГО СПІВАКА ЙОСИПА ГОШУЛЯКА (КАНАДА)

Естетичним утіленням краси, духу народу, найпотаємнішого світу людини – її почуттів ліричного, драматичного, трагічного – стала українська народна пісня. Вона, пишна своїм жанровим, інтонаційним, ритмічним і ладовим розмаїттям, жила повнокровним художнім життям, дочекавшись своїх лицарів в особах двох геніальних синів – поета Тараса Шевченка і творця музики Миколи Лисенка. Зачаровані велетенською силою пісні, вони віддали їй усю свою енергію таланту, усе своє життя, а славні українські співаки зуміли показати неповторність музично-національного духу рідного народу цілому світові. Як зазначав видатний композитор ХХ ст. Станіслав Людкевич, «мабуть, ні один із світових поетів-ліриків не діждався такої сили музичних обробок своїх творів (і то якраз вокальних, т. є. призначених до співу), що саме Шевченко» [10, с. 246].

Крім геніальних Лисенкових творів, поезія Т. Шевченка надихала багатьох композиторів писати музику до Кобзаревих слів, це – С. Воробкевич, О. Нижанківський, Д. Січинський, А. Вахнянин, П. Сениця, Я. Степовий, К. Стеценко, Ф. Колеса, Й. Кишакевич, В. Барвінський, С. Людкевич, Я. Ярославенко, Л. Ревуцький, М. Колесса, В. Безкоровайний, Б. Вахнянин, О. Бобикевич. І як слушно зауважив у своїй ґрунтовній праці «Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря”» С. Людкевич, «поезія Шевченка приневолила всіх українських музик у меншій або більшій мірі, свідомо чи й не свідомо інтенсивніше виявити народний український характер і колорит у музичній вокальній літературі» [11, с. 269].

До грона співаків світової слави, які інтерпретували твори українських композиторів до віршів Т. Шевченка, належать, безперечно, М. Менцінський, О. Мишуга, С. Крушельницька, О. Руснак, З. Дольницький, О. Носалевич, М. Голинський, М. Скала-Старицький, В. Тисяк, І. Козловський, Б. Гмиря, Є. Зарицька, М. Сокіл. Звучить музична шевченкіана й у вико-

нанні сучасних українських співаків, яких можемо чути як у записах, так і безпосередньо в концертних програмах, як наприклад, в інтерпретації Йосипа Гошуляка.

Мистецький доробок відомого у світі співака не надто знайний в Україні. Грунтовна книжка спогадів Йосипа Гошуляка [2], альбом світлин [8] подають біографічні відомості, відгукки видатних музикознавців про співочу кар'єру митця. Окремі публікації І. Гамкала [1], В. Грабовського [6; 7], І. Лисенка [9], П. Маценка [12], Р. Савицького-мол. [16] подають інформацію про виконавський і концертний доробок Й. Гошуляка. Утім, основною джерельною базою для написання дослідження стали концертні афіші, платівки і компакт-диски співака.

Метою запропонованого дослідження є аналіз творчої діяльності, репертуару, записів композицій до слів Т. Шевченка відомого представника музичних кіл української діаспори Йосипа Гошуляка.

Примітно, що Й. Гошуляк могутність свого голосу, глибину таланту, багатство зацікавлень і любов до пісні розкрив у собі завдячуючи найріднішій людині – матері, а духовні джерела його творчості, звичайно, віднайшли свій початок у Богослужіннях, церковному співі, які пізніше визначили подальші студії в духовній семінарії (Станіславів-Німеччина-Голландія), а згодом і навчання в Амстердамській і Торонтській консерваторіях (педагоги – Дометій Йоха-Березинець, Анна Ель-Тур, Джіна Чіна). Варто зазначити, що під час навчання в Голландії в духовній семінарії в м. Кулемборзі (1948) зав'язалася творча співпраця двох митців Мирослава Антоновича і Йосипа Гошуляка, яка тривала понад сорок років. У листі від 24 травня 2010 року до авторки цієї публікації Й. Гошуляк з великою шаною написав, що його спілкування з п. М. Антоновичем у духовній семінарії «базувалось на щоденних зустрічах, дискусіях на тему музики та особливо над пісенним хоровим репертуаром для нашого хору. У семінарії я був єдиний, з ким диригент, знаючи про мою музичну освіту радо і щиро спілкувався та радився. Очевидно я був радий цьому, адже молодий студент богословії, а також, рівночасно (за дозволом ректора) я вчився в Королівській музичній консерваторії (м. Амстердам), де успішно продовжував навчання. А спілкування з п. Антоновичем-музикознавцем давало мені багато досвіду в музично-вокальному

мистецтві... Ці зустрічі доповнювали мої нелегкі змагання на чужині – безмежно. Бадьорили, давали надії на прямування в музичній діяльності до вершин, значно підтримали мої бажання працювати в діаспорі і для добра нашої рідної української музичної культури» [5].

Репертуар співака охоплює понад 30 класичних оперних арій, низку вокальних камерних творів, українську класику, до якої входять і композиції на вірші Тараса Шевченка (34 солоспіви) й Івана Франка (15), народні пісні.

В одній зі своїх книг «Й свого не цурайтесь» Йосип Гошуляк зазначив, що ставиться до Тараса Шевченка «не лише як до геніяльного поета й живописця, але як до пророка українського народу» [2, с. 178].

Очевидно, що композиції М. Лисенка на поезії Т. Шевченка займали провідне місце в репертуарному переліку співака. Поширюючи їх у Європі, США і Канаді, Й. Гошуляк завжди стверджує: «Будучи гарячим звеличальником філософії й поезії Тараса Шевченка, я всечасно використовував різні нагоди для популяризації пісень, зкомпонованих на слова поета» [2, с. 217].

Принагідно варто нагадати концертні програми, які містилися виступи митця з його шевченкіаною. До таких насамперед належить Концерт-Академія до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка, який відбувся 29 листопада 1964 року в Массей Голл у Торонто. У програмі святочної академії разом із співачкою Євою Столярчук-Білас, піаністкою Любою Жук, актором театру Леся Курбаса «Березіль» Йосипом Гірняком Й. Гошуляк виконав три твори М. Лисенка на вірші Кобзаря («Свято в Чигирині», «Минають дні», «Ой Дніпре мій, Дніпре») під акомпанемент піаністки Марти Кравців-Барабаш.

Цікавою і різноманітною була також програма сольного концерту Й. Гошуляка в супроводі піаніста Лео Баркіна в залі Вищої школи Бікфорд Парк у Торонто 30 березня 1969 року, де поряд з композиціями Д. Верді, Д. Россіні, П. Чайковського, українськими народними піснями в обробках М. Лисенка, Г. Китастого, В. Уманця і М. Дремлюги, звучали твори на слова Т. Шевченка – «Реве та стогне Дніпр широкий» М. Лисенка, «Давно те минуло» А. Кос-Анатольського і поема «Чернець» М. Вериківського.

Слід наголосити, що в репертуарному переліку сольних концертів Й. Гошуляка завжди, поруч із світовою класикою, творами сучасних українських і зарубіжних авторів, присутні композиції на поезії Т. Шевченка, як наприклад, у програмі сольного концерту співака в супроводі Тетяни Ткаченко, що відбувся 7 листопада 1972 року у Вінніпезі (звучали твори К. Стеценка, М. Лисенка, Я. Степового, М. Гайворонського). Тут співак виконав «Свято в Чигирині», «Минули літа», «Ой Дніпре мій, Дніпре» М. Лисенка і «Ченця» М. Вериківського, зазначаючи, що «у букеті міжнародної класики українська – одна з найкращих квіток» [8, с. 63].

Оглядаючи афіші концертних виступів Й. Гошуляка, звертаємо увагу на програму вечора, присвяченого Т. Шевченку, який пройшов 2 березня 1974 року й де вступне слово тримав Улас Самчук, читав поезії Кобзаря Йосип Гірняк, а музичні композиції звучали у виконанні Марти Кокольської (сопрано) і Й. Гошуляка (бас) у супроводі Тетяни Ткаченко (фортепіано). Й. Гошуляк співав поему «Чернець» М. Вериківського, думу з поеми «Сліпий» («Невольник») Ф. Глушка й солоспіви – «Давно те минуло» з музикою А. Кос-Анатольського і «Долю» М. Лисенка.

Треба згадати тут і концерт на пошану одного з найулюбленіших композиторів співака Василя Барвінського 19 квітня 1964 року в музичному інституті ім. М. Лисенка в Торонто, де в супроводі М. Кравців-Барабаш Й. Гошуляк виконав «Псалом Давида 94» і «Ой поля, ви поля» на слова О. Кониського, а також літературний вечір-концерт, присвячений пам'яті українських письменників, репресованих і розстріляних у часи сталінського терору 1920-х і 1930-х років, що відбувся 22 лютого 1975 року в Торонто. Вартий уваги виступ артиста в концертній програмі, присвяченій 90-річчю служителів мelpомени Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської (31 березня 1985 року) у залі У.Н.О. у Торонто, де прозвучала поема «Чернець» М. Вериківського і «Минули літа молодії» О. Нижанківського.

Знаковим є той факт, що в усіх сольних виступах під час гастролей в Україні в 1980 і 1990 роках у Львівській філармонії ім. С. Людкевича, Колонному залі Київської філармонії ім. М. Лисенка, Чернівецькій філармонії, у Тернополі Й. Гошуляк завжди відчував потребу виконувати композиції на вірші

Кобзаря. Особливо зворушливими були поїздки в часи радянського режиму в 1980 році для співака-емігранта, який, покинувши рідну землю в юнацькому віці, з трепетом на короткий час повернувся і відчув, що його «пісні з шевченковим текстом, не змазаним, не перефразованим, не підправленим у марксистському дусі будили національну свідомість українців» [8, с. 70–71]. Його концертні програми були справжнім променем національного світильника, що був затьмарений упродовж багатьох років комуністичним терором, а натхненний національною ідеєю репертуар митця, що містив твори українських авторів (деякі зовсім незнані, а часто й заборонені в тодішній Україні), у високомистецькому виконанні артиста будив слухачів до роздумів, почуття гордості за свій народ та любові до України. І, звичайно, серед таких композицій були, як завжди, шість солоспівів на тексти Т. Шевченка з музикою М. Лисенка, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, М. Вериківського й твори Г. Китастого, М. Фоменка, Д. Задора на вірші І. Франка, У. Кравченко, О. Підсухи. Як зазначив Й. Гошуляк, «співати пісні на слова Тараса Шевченка [у Києві. – *О. Н.*] було для мене найбільшою радістю» [2, с. 34]. Хоч і довелось чимало страждати за свою любов до України, адже деякі канадські «патріоти», прагнучи спалювати високе ім'я співака, звинувачували його в тому, що співав для «комуністів».

Проте такі закиди не спинили його творчого лету і зростання. З шевченкіаною виступав Й. Гошуляк і вдруге, приїхавши в Україну 1990 року, співаючи у Львові, Києві, Івано-Франківську, Тернополі, Коломиї і Стрию, залишивши незабутні враження у слухачів.

Свою пристрасть до Шевченкового слова виконавець-співак висловив у лаконічній фразі: «Тарас Шевченко був і залишається моїм натхненням, моїм дороговказом... В його полум'яну поезію я вкладав усю свою душу, весь свій хист. Бо ж Т. Шевченко уособлював собою трагедію українського народу, його поетичне слово є виразником дум і прагнень народу» [8, с. 63].

Дискографія співака Й. Гошуляка налічує три платівки, дві аудіокасети і п'ять компакт-дисків. І, звичайно, провідне місце займає довгограйна платівка «Йосип Гошуляк – українська клясика», випущена в Торонто фірмою RCA в 1967 році. Символічно, що у своєму першому запису співак застосовує

лише твори українських композиторів. Як зазначив музикознавець П. Маценко, «для українців ця платівка – історична пам'ятка» [12]. Підзаголовок альбому звертає слухача до дорогої серцю України: «Тебе в пісні бачу, рідний краю». Тут у супроводі піаніста Лео Баркіна записано одинадцять творів українських композиторів: М. Лисенка «Безмежне поле» (сл. І. Франка), «Моліться, братія, моліться» і «Ой Дніпре мій, Дніпре» (сл. Т. Шевченка), «Пісня Тараса» (сл. М. Старицького), «Човен» (сл. Є. Гребінки); Я. Степового – «Човен», «Степ» (сл. М. Чернявського); В. Барвінського – «Ой поля, ви поля» (сл. О. Кониського), «Псалом Давида 94» (обр. тексту П. Куліша); К. Стеценка – «Кряче ворон» (сл. Є. Кротеви́ча); М. Гайворонського – «Дума» (сл. народні). Уже в цій першій платівці співак записав два твори на вірші Т. Шевченка. Позитивною рисою альбому, виданого з нагоди 100-річчя державності Канади і 75-річчя українського поселення в цій країні, є подання друкованих текстів пісень, відомостей про композиторів українською, англійською та французькою мовами.

Платівка мала прекрасні відгуки і стала подією в музичному житті українців у світі: «Видання високомистецьке не лише добром музичних творів, але в такій же мірі виконанням оперним співаком, басом Йосипом Гошуляком. Виконання цих творів – на найвищому рівні, технічно досконале, у супроводі справжнього майстра фортепіано Лео Баркіна... Нарешті українець і чужинець зможуть почути музику, що нас робить гордими з себе, а чужинців змушує визнати нас музично розвиненою нацією» [18].

Наступним став альбом «Басові арії та монологи», записаний фірмою «Бут Рекордс Інк» у 1976 році. Слід наголосити, що і тут співак, поряд із речитативами й аріями з трьох опер Дж. Верді («Набукко», «Сіцилійська вечірня», «Дон Карлос»), арією з опери «Садко» М. Римського-Корсакова рекордував українську народну пісню в обробці М. Фоменка, а також чудовий твір – поему-монолог «Чернець» М. Вериківського на слова Т. Шевченка. Виконання супроводжував Канадський симфонічний оркестр під орудою Ернесто Барбіні, який став надзвичайно тонким, чутливим партнером співака, а особливо в поемі «Чернець», коли перейнявшись глибоким вникненням Й. Гошуляка в зміст Шевченкової поезії й музики Вериків-

ського, митці творили єдине монументальне полотно – до повного злиття співця з оркестром, що підтверджує їхню високу майстерність, наповнену внутрішнім переживанням.

Могутній голос Й. Гошуляка, наділений широтою барв, глибока інтерпретація поеми «Чернець» сприяли їй популяризації імені композитора, маловідомого в Україні і майже незнаного за кордоном, адже в альбомі подавалися світлина й інформація про життєвий і творчий шлях М. Вериківського (1896–1962) і його твір на текст Кобзаря. Отримавши нову платівку Й. Гошуляка в супроводі симфонічного оркестру, М. Антонович особливо відзначив «зразкове і потрясаюче виконання поеми “Чернець” (музика М. Вериківського)» [2, с. 239], стверджуючи, що це велике надбання, яким мають гордитися всі українці.

Музикознавці вважають М. Вериківського одним з найкращих інтерпретаторів Шевченкової поезії в музиці. Його симфонічну поему для баса, хору та симфонічного оркестру «Чернець» за поемою Шевченка Максим Рильський назвав шедевром митця [15]. Народний артист України і диригент Національної опери професор Іван Гамкало слушно зауважив, що «після Бориса Гмирі, який серед українських співаків залишив найбільшу дискографію, другої цілеспрямованої творчої натури як Й. Гошуляк годі знайти в інтерпретації музичної Шевченкіани» [1].

Третя платівка вокальних творів Й. Гошуляка, яка побачила світ у 1982 році, містить композиції українських авторів на поезії Т. Шевченка і з'явилася під назвою «Тарас Шевченко – великий бард в пісні». Особливої уваги заслуговує запис семи Лисенкових композицій, серед яких «Гетьмани, гетьмани», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Минають дні», «Косар», «Мені однаково», «Доля», «Ой Дніпре мій, Дніпре».

Слухаючи у виконанні Й. Гошуляка «Ой Дніпре мій, Дніпре», неначе відчувається сміливий шум повноводної ріки як символу могутності українського народу – з таким проникненням і емоційною силою співак розкриває зміст Шевченкової поезії, а інтерпретація солоспіву наближає його до яскравої оперної арії. Справжнім шедевром є солоспів «Свято в Чигирині» у виконанні Й. Гошуляка, який вирізняється патетикою звучання. Співак особливо тонко зумів передати задум композитора і

відчуті раптові зміни настроїв, а чітка дикція підсилює заряд енергії і великого змістового узагальнення.

Експресія, драматизм, емоційність, патріотизм, глибина вокальних барв виявляються у виконанні Й. Гошуляком драматичного монологу – солоспіву «Мені однаково» – Лисенкової інтерпретації віршів Шевченка. «Прислухаймося, як Гошуляк співає “Долю” Шевченка, і відчуємо, яка у нього бездоганна дикція, яке виразне слово, який еластичний голос і як все це творить те, що називаємо божественним співом» [13, с. 547], – так охарактеризував спів митця видатний український дослідник, фольклорист і музикознавець Григорій Нудьга.

На платівці записано й інші прекрасні солоспіви: ліричний «І золотої, й дорогої» Д. Січинського, «Давно те минуло» А. Кос-Анатольського й епічно-драматичний твір «За байраком байрак» С. Людкевича. Слід зауважити, що завершують альбом три вокальні композиції Остапа Бобикевича (1889–1970), уродженця Стрия, автора понад 120 творів, серед яких 14 вокальних речей до віршів Т. Шевченка, що були записані вперше. Це три солоспіви композитора – «Думи мої», «І небо невмите», «Марія», характерні зверненням до почуттів суму за рідною землею, притаманних як поетові й композиторові, так і виконавцю, а також до прохання в заступництві для свого народу в Матері Божої. Мистецьки вивершеного звучання шевченкіані Й. Гошуляка додає майстерний, вишуканий супровід чудової піаністки Тетяни Ткаченко. Спів Й. Гошуляка натхненний, щирий, заворожуючий і привабливий, віртуозний і філігранний у всіх гранях свого таланту, і, як зазначив Іван Лисенко, «у його співі чується народна душа, як чується вона в пісенній прозі Шевченка, просто й проникливо виливаючи горе і радість, любов і печаль» [9, с. 550].

Згодом Й. Гошуляк здійснив перезапис (1999) двох платівок «Басові арії та монологи» і «Тарас Шевченко в слові та пісні» на компакт-диски, які розійшлися між шанувальниками творчості маестро як в Україні, так і у світі. Уже в жовтні 1999 року відбулася презентація цих альбомів у Тернополі, Дрогобичі, Чорткові, Львові та Києві в присутності славного співака.

Пишучи про платівки Й. Гошуляка, знаний музикознавець Роман Савицький-мол. звертає увагу саме на записи творів М. Лисенка на поезії Т. Шевченка й зазначає, що в них

«Йосип Гошуляк, безсумнівно, почувається як на власному ґрунті, тут його музичне трактування співзвучне задумові композитора. Іншими словами, твори композитора Лисенка настільки близькі співакові, що тепер, більш ніж коли-небудь, відчувається їхня духовна близькість» [16, с. 164].

У публікаціях письменника і журналіста з Канади Мар'яна Дального і музикознавця, голови дрогобицької організації Національної спілки композиторів України Володимира Грабовського [7] неодноразово наголошувалось, що незважаючи на унікальний внесок Й. Гошуляка до шевченкіани, популяризацію у світі української пісні і класики, публіцистичну діяльність й інші досягнення співака, він не відзначений почесним званням. Зокрема, у 2002 році лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, поет Іван Гнатюк і голова дрогобицької організації Національної спілки композиторів України В. Грабовський у листі до видатних представників українського мистецтва – Михайла Головащенко, Лесі Дичко, Івана Гамкала, Михайла Степаненка (які й підтримували Й. Гошуляка всіма можливими для них засобами) звернулися з проханням поширити славу співака в Україні, присвоївши почесне звання народного артиста. Минали роки, а давно заслужене офіційне визнання на рідній землі губилося у владних лабіринтах. Утім, нагорода все ж знайшла свого героя і 25 травня 2008 року Указом Президента України Віктора Ющенка відомому оперному та камерному співаку Й. Гошулякові було присвоєно звання заслуженого артиста України за вагомий особистий внесок у розвиток українсько-канадських відносин та активну діяльність у гуманітарній сфері [17].

У 2012 році в Києві до 200-річчя Тараса Шевченка співак підготував і видав комплект із трьох компакт-дисків під загальною назвою «У поклоні Кобзареві»: перший диск – «І воспою знову», другий – «Басові арії та монологи», третій – «Надію в серці привітаю». Перший диск містить дванадцять композицій на слова Т. Шевченка в супроводі піаністів Л. Баркіна, Т. Ткаченко і Капели бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта (США). Диск «Басові арії та монологи» є перезаписом, проте у 2012 році було здійснено опрацювання і повернуто повновартісне звучання голосу. Третій налічує також шість музичних творів на слова Т. Шевченка українських композиторів М. Ли-

сенка, М. Вериківського, М. Фоменка, О. Бобикевича. Цього ж року вийшла друком і нова книжка про співака «Орав свій перелі», у назві якої застосовано рядки з поезії Т. Шевченка «Не нарікаю я на Бога...». Видання повниться нарисами, спогадами, рецензіями, науковими розвідками про творчість Й. Гошуляка, його авторськими публікаціями, епістолярними зразками, цікавими світлинами, ще барвистіше розкриваючи творчий і життєвий шлях митця [14].

Мистецькі засади Йосипа Гошуляка-артиста сягають глибин народної любові, патріотизму, духовних цінностей, унаслідок чого основним життєдайним водограєм проступають у його творчості шана до народної пісні та світочів України – поета Т. Шевченка і композитора М. Лисенка – та стремління зафіксувати в якнайкращому виконанні малознані перлини українських композиторів, як поему «Чернець» М. Вериківського. Повертаючись до дискографії, услухаючись у шевченкіану Й. Гошуляка, у його могутній бас, який міниться багатством колориту, майстерністю, пристрастю, глибиною, силою і грацією, смаком і драматизмом, усвідомлюється вагомість доробку митця, важливість вивчення барв інтерпретації цих композицій знаменитим співаком – українцем-патріотом для піднесення духу рідного народу.

1. *Гамкало І.* Йосип Гошуляк – володар унікального голосу (до 85-річчя співака) / Іван Гамкало // Гомін України. – Торонто, 2009. – № 5.

2. *Гошуляк Й.* Йі свого не цурайтесь: Спогади, листування, матеріали / Йосип Гошуляк. – Львів : Каменярь, 1995. – 590 с.

3. *Гошуляк Й.* Рятуймо українську музичну культуру / Йосип Гошуляк // Міст. – Торонто, 2006. – 26 січ.

4. *Гошуляк Й.* Не забуваймо музичної спадщини / Йосип Гошуляк // Літературна Україна. – 2005. – 10 листоп.

5. *Гошуляк Й.* Лист до О. Німилевич і Л. Філоненка від 24 травня 2010 року (зберігається в архіві автора).

6. *Грабовський В.* «Життя коротке – мистецтво вічне» / Володимир Грабовський // Міст. – Торонто, 2005. – 1 верес.

7. *Грабовський В.* Космогонія українського співу (до 80-річчя Йосипа Гошуляка) / Володимир Грабовський // Міст. – Торонто, 2004. – Чис. 25. – 1 лип.

8. *Йосип Гошуляк.* Миті життя / [упорядкув. М. Онуфрів]. – Тернопіль : Джура, 2002. – 108 с.

9. *Лисенко І.* Осаянний поет музики / Іван Лисенко // *Гошуляк Й. Й* свого не цурайтесь : Спогади, листування, матеріали. – Львів : Каменяр, 1995. – С. 549–551.

10. *Людкевич С.* Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка / Станіслав Людкевич // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. / [упорядкув., ред., З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 246–254.

11. *Людкевич С.* Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» / Станіслав Людкевич // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. I. / [упорядкув., ред., З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 255–269.

12. *Маценко П.* Альбом пісень – Йосип Гошуляк / Павло Маценко // *Вісті.* – 1967. – № 4.

13. *Нудьга Г.* Співучі зорі України: Йосип Гошуляк / Григорій Нудьга // *Гошуляк Й. Й* свого не цурайтесь : Спогади, листування, матеріали. – Львів : Каменяр, 1995. – С. 541–548.

14. Орав свій переліг. Йосип Гошуляк: від маминої пісні до вершин вокалістики / [упорядкув. М. Онуфрів]. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 911 с.

15. *Познякова Е.* Збереження і вшанування спадщини українського композитора, диригента, педагога Михайла Вериківського [Електронний ресурс] / Едіта Познякова. – Режим доступу : <http://kobza.com.ua/36-informacija-analzyka/kultura/4660-zberezhenia-i-vshanutannia-spadshchynu-ukrainskoho-kompozytora-dyryhenta-pedahoha-mykhaila-verykivskoho.html>.

16. *Савицький Р.-мол.* Йосип Гошуляк на платівках / Роман Савицький-мол. // *Гошуляк Й. Й* свого не цурайтесь : Спогади, листування, матеріали. – Львів : Каменяр, 1995. – С. 163–164.

17. Співаку Йосипові Гошулякові присвоєно звання Заслуженого артиста України // *Міст.* – Торонто, 2008. – № 23. – 5 черв. – С. 4.

18. *Хмурович О.* Українська музична класика у виконанні Йосипа Гошуляка / О. Хмурович // *Гомін України.* – Торонто, 1968. – 4 трав.

Мирослава Новакович
(Львів)

ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В МОДЕРНІЙ МУЗИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

Особливий статус Шевченка в національній культурі неодноразово підтверджує тезу про її шевченкоцентричність, оскільки, як стверджує Євген Сверстюк, «жоден народ не отождив свого поета зі своєю душею і не поєднав його зі своєю долею так, як українці» [5, с. 10]. Ба більше, перефразовуючи Нортропа Фрая, можна сказати, що для національної історії Шевченко – це «голос, який провадить крізь темряву». Однак у любові українців до свого великого поета, на думку того ж Сверстюка, криється небезпека, бо Шевченко «по той бік себе стає формою еманції духу часу». Якщо для ідеологів як класичного, так і радянського народництва він був лише «народним, мужицьким поетом», духовно близьким до росіян Некрасова та Кольцова, то інші розглядали його творчість не менш спрощено та звulгаризовано в контексті окремих ідеологій – як «революційного демократа» чи «тривіального атеїста». Сучасні публіцистичні дискусії з приводу «великих» та «малих» культур, де у «великих» порушуються глибинні філософські проблеми буття, а «локальні малі» сконцентровані на фольклорному та етнографічному началі, як не дивно, також безпосередньо зачіпають постать Шевченка, якого «напівосвічені шанувальники» словесно канонізували, бо, як зауважив цитований вище автор, свобода слова для них «означає свободу протилежної крайности» [5, с. 10]. Тому створений ще в XIX ст. міф про «напівосвіченого кріпака, чия поезія у своїй простоті зрозуміла навіть неграмотним селянам», живучий, як не дивно, і сьогодні. І хоча вважається, що Шевченко в наш час уже гранично прокоментований, та все ж таки, незважаючи на значну кількість літературознавчих праць, він прокоментований і «прочитаний» дещо однобічно, бо, за винятком поодиноких досліджень, йому й досі «відмовлено в статусі мислителя». Поезія Шевченка, на думку Є. Сверстюка, відображає принцип антиномії: вона одночасно проста і складна, у ній порушені соціальні проблеми і духовні, національні та загальнолюд-

ські. Водночас автор з жалем констатує, що у ХХ ст. втрачено ключ до розуміння справжнього, не ідеологічного Шевченка, бо «примітивний раціоналізм нашого шевченкознавства <...> зауальовував душу його поезій нагромадженням зовнішніх асоціацій соціологічного порядку і таким чином нейтралізував її силу» [5, с. 19]. Натомість духовна сутність Шевченкової творчості відсилає нас насамперед до Біблії, ніж до будь-якого іншого контексту. Адже спосіб Шевченкового поетичного висловлювання – виразно ораторський, що свідчить про безпосередній біблійний вплив, як і революційний пафос його поезії, інспірований Святим Письмом, бо саме там, на думку Нортропа Фрая, ми знаходимо перші яскраві приклади революції. І загалом поетове мовлення керигматичне, у розумінні специфічної форми експресії, яка була характерна для біблійних пророків. Розглядаючи його творчість під цим кутом зору, можна стверджувати, що вона пов'язана із системою вищих цінностей, на які проєктуються властивості *sacrum*.

Порушуючи проблему музичного втілення поезії Шевченка, треба зазначити, що над великою за обсягом музичною шевченкіаною височіють окремі твори, автори яких проникли в глибини Шевченкового слова, зрозуміли і передали екзистенційну духовну сутність його поезії. Ці твори виявилися на рівні Шевченкового духу.

Музична шевченкіана бере свій початок ще з 60-х років ХІХ ст. Щорічні шевченківські вечори, які в цей час почали проводитися у Львові та інших містах Галичини, а згодом і по всій Україні, передбачали урочисті концертні програми, у яких переважно виконувалися великі хорові композиції на тексти поета. Як писав ще в 1901 році в одній зі своїх музикознавчих розвідок Станіслав Людкевич, невідомо, «чи який другий віщий поет вроді Шевченка дїждавсь стїльки всяких музичних оброблень своїх поетичних творів» [2, с. 218]. Далі читаємо, що «твори ті становлять не лиш найбільшу, але й найкращу частину нашої світської артистичної музи» [1, с. 237].

Незважаючи на те що статті Людкевича про Шевченка написані сто років тому, вони не втратили своєї актуальності й нині, бо автор не схильний беззастережно і некритично канонізувати окремі постаті в українській культурі. Відтак у своїх музикознавчих розвідках Людкевич висловлює певні побою-

вання щодо відповідності змісту та форми музичного Кобзаря змістові та формі Шевченкової поезії. Бо як це не парадоксально, але, на його думку, композитор, який створює музику на поетичний текст того чи іншого автора, може не тільки спопуляризувати цю поезію, але й завдати їй шкоди, бо він «не в силі присвоїти собі всієї сфери чуття і світогляду поета, не в силі почувати його чуттям, розуміти його інтелектом» [1, с. 238]. Говорячи про Шевченкові твори як насамперед зразки високої поезії, Людкевич тлумачить традиційно вживане в контексті народницького дискурсу слово «народний» (уже невіддільне від Шевченка-поета) не в розумінні того, що Шевченко є речником усього українського «простого» народу, українського мужицтва, як на це вказували Костомаров, Добролюбов, Пипін та інші, а в розумінні того, що прикметник «народний» відноситься не стільки до самого змісту його поезій, як передусім до його форми. Адже саме співність Шевченкової форми є інтегральною частиною народності його поезії. Тому поетові твори легко кладуться на музику, однак не всі повністю, а лише окремими фрагментами. Особливо, коли мова йде про його великі поетичні твори. Це, зокрема, становить одну з проблем музичного втілення Шевченкового слова. Навіть М. Лисенку, одному з найвизначніших інтерпретаторів «Кобзаря», не завжди вдавалося знаходити адекватні музичні засоби для його втілення. Як стверджує Людкевич, Лисенко виробив навіть спеціальний стиль у підході до Шевченкової поезії. Природа цього стилю коріниться в народній пісні, яку композитор ретельно досліджував. Але Лисенковий «Кобзар» цікавий не тоді, коли він впадає в «етнографічний натуралізм», форсуючи тенденції чисто народного стилю, а в тих зразках, де народні впливи нівелюються кризь призму індивідуальності композитора. Ба більше, Людкевич висловлює думку, яка для багатьох освічених шанувальників Лисенкової музики може здатися крамольною, а саме, що конгеніальність Лисенка з Шевченком – це всього-на-всього лише легенда, хоча композитор і досить близько підійшов до розуміння поетового слова.

Міркування, висловлені Людкевичем, служать доказом того, що Шевченка не тільки трудно перекладати іншими мовами, його поезію не так вже й легко втілити в музиці. Тому досить об'ємна музична шевченкіана, на думку Людкевича, дуже

часто робила йому злу послугу: «не підносила, а обезцінювала красу його поезій» [3, с. 253]. Мелодійність Шевченкового вірша «помстилася не раз тяжко так на творах аматорів, що підходили до Шевченка без музично-технічних засобів та наївно думали, що для нього вистачить “підібрати якусь відповідну народну мелодію”, як і на тих фахівців, що поклалися виключно на силу свого доброго ремесла» [3, с. 253].

Але й сам Людкевич, будучи ще композитором-початківцем, у 1902 році в статті «Про композиції до поезії Шевченка» писав, що першим каноном для композитора-інтерпретатора Шевченкової поезії має бути народна пісня. Отже, тільки музика, яка є вицвітом народних пісень, може ілюструвати його поезію. Будь-яка інша буде непридатною і противною характерові Шевченка, бо спотворить поетове обличчя, зробить його безхарактерним [1, с. 239]. І тут закономірно напрошується питання: а як же бути з Шевченком-мислителем? Не відкидаючи національної та соціальної проблематики його творчості, усе ж таки треба наголосити на тому, що стрижневою для поета насамперед стала проблема Людини. Тому Шевченкова мудрість екзистенційна. І революційно-пророчий пафос його поезії має релігійне підґрунтя, бо християнство, як стверджує Нортроп Фрай, вирізняється «цим революційним і пророчим елементом протистояння суспільству» [7, с. 202]. У такому разі, чи спроможний композитор, спираючись на народну пісню, передати духовну сутність Шевченкової поезії? Відповідь на це питання можна знайти у творах самого Людкевича, насамперед у його симфонії-кантаті «Кавказ», в основу якої покладено перші чотири розділи однойменної поеми. Композитор, як відомо, писав її досить довго, з 1902 по 1913 рік. Перші дві частини цього масштабного за формою та виконавським складом музичного полотна були завершені Людкевичем у 1902–1904 роках, ще до своїх студій у Відні. Але це не завадило симфонії-кантаті «Кавказ» стати одним із найвизначніших творів української культури як XX ст., так і будь-коли написаних. Ба більше, вона природно вписується в загальноєвропейський музичний контекст кінця XIX – початку XX ст., оскільки її можна поставити в ряд з великими вокально-симфонічними полотнами раннього А. Шенберга і Р. Штрауса. Ці аналогії посилюються, якщо аналізувати музичну мову «Кавказу», що виявляє відчутний

вплив Вагнера та перебуває в руслі пізньоромантичних тенденцій, на що, зокрема, вказували дослідники творчості композитора. Окрім того, Людкевич, який виріс у сім'ї, де передусім шанувалася польська та німецька культура, продемонстрував абсолютно новий погляд на Шевченка, запропонував нове його музичне прочитання, далеке від «традиційного». Можна стверджувати, що «Кавказ», хоч і написаний сто років тому, є першим в українській культурі прикладом модерного осмислення Шевченкової поезії. Безперечно, створена в 1902 році друга частина симфонії-кантати Людкевича «Молитва», незважаючи на загальний хоральний характер, ще несе на собі деякий відбиток пісенності. Досить згадати слова про те, що ілюструвати поетові твори може тільки музика, яка є вицвітом народної пісні. Ця частина, як зазначила Лю Пархоменко, нагадує скорботні ліричні пісні. За своєю стилістикою та інтонаційним складом вона ще близька до кантат Лисенка. Проте вже створена двома роками пізніше перша частина «Прометей» більш контрастна та динамічно напружена.

Сказати, що поема Шевченка «Кавказ» складна для музичного втілення, – це означає не сказати нічого. Ідеться не лише про зміст самого твору, у якому порушені політичні, морально-етичні та релігійні проблеми, а про його видимі та приховані смисли. Шевченкова поема написана ще й тим складним метафоричним мовним стилем, який визначений як керигматичний. Людкевич у «Кавказі» зміг піднятися до висот західноєвропейського музичного професіоналізму насамперед тому, що основний акцент зробив не на народній пісні, як Лисенко в музиці до «Кобзаря», а на здобутках західноєвропейської музичної культури, прагнучи виділити роль поетової індивідуальності. Для нього Шевченкова поезія – це насамперед програма, яку вже неможливо втілити «традиційними» хоровими засобами. Тому для Людкевича особливо близькими виявилися ті композитори, для яких характерна драматична манера письма. Це насамперед Бетховен, бо інтонаційна та маршова основа фінальної теми «Кавказу» «*За вас правда*» викликає небезпідставні алузії до «*Оди до радості*» з Дев'ятої симфонії. Далі вже згаданий вище Вагнер, а також – Чайковський та Леонкавалло. Водночас у кантаті яскраво виражене національне начало, починаючи від теми «*За горами гори*» та «*Не вмирає душа наша*»

першої частини до фінальної «*I вам слава, сині гори*». Але коли йдеться про новаторство Людкевича, зокрема в підході до трактування Шевченка, то кантата-симфонія «Кавказ» стала одним з перших прикладів жанрової переорієнтації в українській музиці та симфонічного прочитання поезії Шевченка. Модерність мислення композитора проявляється й у використанні ним барокових емблематичних знаків. Пошук музичної інтонації, адекватної Шевченковому поетичному керигмату, скерував Людкевича на «високий» мовний стиль, сутність якого полягає у зверненні до риторичних фігур «підвищеної експресії», зокрема тих, що асоціюються з афектами скорботи (*affectus doloris*). Відомо, що в ХХ ст. їх використовували композитори, для яких притаманне драматичне мислення. Так, оркестрові фрагменти першої частини кантати значною мірою насичені малосекундовими інтонаціями емблематичних знаків, які символізують сферу трагічного. Це так званий жорсткий хід (*passus duriusculus*) та *suspiratio* (зітхання). Щодо інших музично-риторичних фігур, то цікавим з цієї точки зору є фрагмент на словах «*Не понесе слави*» Бога перед самим початком фуги «*Не скує душі живої*» з першої частини кантати. Людкевич застосовує тут фігуру *anabasis* (пощаблевий хід угору) як символ сходження до Неба.

Але новаторство «Кавказу» полягає не в цьому. Як відомо, Шевченко – один з найбільших візіонерів у світовій літературі. І витoki його візіонерства знову ж таки слід шукати в Біблії. Суміщення часових категорій, де стираються грані між минулим, теперішнім і майбутнім, – це принцип усіх без винятку пророчих книг Старого та Нового Заповітів. Шевченковий поетичний наратив також з'єднує минуле з майбутнім в одне «теперішнє». Досить згадати його «Посланіє і мертвим, і живим, і ненародженим». Сучасні дослідники-шевченкознавці вказують на цю особливість поетового мовлення як одну з ознак його міфологічного мислення. При цьому саме слово «міф» треба розуміти не як певний вимисел, а як послідовність слів, певний наратив, «форму образного та творчого мислення» (Н. Фрай). Тому слід віддати належне Людкевичу, який ще в 1904 році зумів не лише відтворити, але й підкреслити цю особливість Шевченкової поетики. У кантаті, користуючись теологічною термінологією, наявні два горизонти – «ближній»

та «дальній». «Дальній горизонт», як візія минулого, репрезентований темою кавказьких гір, чия суворота діатоніка з нахилом у дорійський лад, низьким регістром, унісоном чоловічих голосів, повільним темпом, загальним архайчним колоритом утілює не просто щось віддалене в часі, а позачасове вічне. Ба більше, це дає підставу стверджувати, що Людкевичу також притаманний принцип міфологічного мислення, що проявив себе на рівні мови та мовлення. Натомість «ближній горизонт», як образ теперішнього, характеризується темповим прискоренням, концентрацією подієвості як явищем темпоральності, хроматизацією музичної мови, експресивністю вислову. Під цим оглядом міфологічний наратив «Кавказу» Людкевича може повною мірою трактуватися в межах модерністичної поетики, де модернізм представлений не лише виражальними музичними засобами, а, що найважливіше, на глибинному концептуальному рівні. У цьому контексті слід згадати і про третю частину твору, яка сприймається як екзистенційний гротеск.

В осягненні глибин Шевченкового слова з Людкевичем суголосний Борис Лятошинський. Можна навіть окреслити вісь Шевченко-Лятошинський, що дає змогу говорити про співмірність їхнього світовідчуття, небажання інтегруватися в імперську культуру як одного, так і в пролетарську – іншого. Категорія трагічного домінує і в Шевченка, і в Лятошинського. Як зауважила Михайлина Коцюбинська, у творчості поета багато модерних образів, більш характерних для модерністичної естетики [5, с. 11]. Серед них надзвичайно загострено сприймається тема самотності, виражена образами сирітства та чужини. Тема самотності – одна з граней трагічного і в творчості Лятошинського. Знаменно, що у 20-х роках ХХ ст., у період зацікавлення естетикою музичного експресіонізму, Лятошинський, шукаючи поетичні тексти, близькі своєму трагічному світовідчуттю, звертається до поезії Шевченка. Він належить до тих мистців, хто збагнув інтелектуальну, філософську сутність творчості поета і саме на цьому (усупереч офіційному канону) зосередив свою увагу. Його хор «Тече вода в синє море», написаний ще в 1927 році, – яскравий приклад виходу поза межі стереотипного загальноприйнятого бачення Шевченка.

Цікава вже сама композиція твору. Лятошинський буде його на взаємодії двох мовних кодів. Зачин хору пісенний,

виразного епічного походження (дві почергово взяті кварта викликають асоціації з думовими рецитаціями). Однак, незважаючи на це, сама «тема – глибинна, філософська – лише експонована в пісенній манері, але веде в іншу образну систему» [4, с. 78]. Послідовність з двох кварт – чистої та так званої «української» зменшеної, з низхідним малосекундовим її зміцненням – ніщо інше як «знак хреста», риторична фігура, чіє семантичне значення невіддільне від образу страждання та скорботи. Це авторська «зовнішня» точка зору, репрезентована усним кодом. Перехід на «внутрішню» точку відбувається непомітно і пов'язується зі зміною авторської оповіді на пряму мову. Ідеться про внутрішній монолог героя («Куди ти йдеш не спитавшись?»), виражений через активацію в цьому розділі елементів писемного коду. У кульмінації твору, що припадає на слова «на кого покинув батька, неньку старенькую», окрім «знаку хреста» Лятошинський вводить ще декілька емблематичних фігур високого риторичного стилю. Це мелодичний зворот *muss ist sein?*, уперше використаний Бетховеном у фіналі квартету *F-dur*, тв. 135, але більше відомий як вагнерівська «тема долі» з «Персня Нібелунгів», а також (на словах *тяжко з ними жити*) барокову фігуру *passus duriusculus*. І завершальний третій розділ хору (*Сидить козак*), що суміщує обидві точки зору та поєднує два коди, протягом двадцяти восьми тактів декларує початкову фігуру «знаку хреста». Мабуть, це досі не бачене гіперболізоване використання символу «трагічного» в європейській музичній культурі. Адже Шевченковий образ моря з його, на перший погляд, простим поетичним висловом «*Тече вода в синє море та не витікає*» – надзвичайно глибокий метафоричний символ смерті, того стану, з якого вже немає жодного виходу. Ба більше, Н. Фрай, аналізуючи структуру біблійних образів, зараховує «море» до демонічних символів. Тому не випадково в Шевченковому вірші воно манить, приваблює козака, але кінець цієї історії трагічний.

Тут мимоволі запрошуються порівняння ще з одним твором – однойменним дуетом Якова Степового, який натомість репрезентує традиційний погляд на Шевченка як співця «простого» народу, а отже, є стилізацією під народну ліричну пісню. Глибоке розуміння Лятошинським тексту Шевченкової поезії, можливо, знаходить своє пояснення ще й у тому, що

композитор не був «скутий традицією», тобто не належав до кола тих мистців, які працювали в «національному напрямку». Але таке, на перший погляд, позірне перебування поза межами національного культурного простору, не завадило йому стати композитором по-справжньому українським за своєю духовною сутністю.

Протягом останніх десятиліть одним із найактивніших популяризаторів поезії Шевченка у світі є Валентин Сильвестров. Серед його творів на Шевченкові тексти – «Прощай світе» з циклу «Тихі пісні»; хорова кантата в трьох частинах «Думи мої, думи»; «Диптих» з Шевченковим «Заповітом»; четверта частина «Реквієму для Лариси», «Псалми» на Шевченкові вірші. Звернення композитора до творчості Шевченка – не просто данина національній традиції, адже він, за словами самого Сильвестрова, один з його улюблених поетів [6, с. 99]. Коментуючи в бесідах із Сергієм Пілютіковим кантату «Думи мої, думи» (1977), композитор говорить про «потрапляння» в Шевченковий текст [6, с. 100], бо належить до тих нечисленних інтерпретаторів, хто збагнув інтелектуальну духовну природу Шевченкового слова. Так, в одному зі своїх інтерв'ю, згадуючи вірш «Садок вишневий», композитор убачає в ньому Шевченковий образ раю, складну художню метафору, що не піддається мовному перекладу. У здійсненій Н. Фраєм і, частково, у вже згаданій у цій розвідці класифікації біблійної образності, саме садок у Біблії постає як знак Раю, символ першопочаткової духовної сутності людини.

Шевченковий текст у творах Сильвестрова завжди вміщений у певний літературний контекст. У «Тихих піснях» – це романтики Є. Баратинський, Д. Кітс та О. Пушкін. У «Диптиху» «Заповіт» Шевченка співіснує поряд з Господньою молитвою, а в «Реквіємі» – в оточенні канонічного латинського тексту заупокійної меси. Якщо в Людкевича Шевченко пафосно драматичний, а в Лятошинського глибоко трагічний, то в Сильвестрова поет елегійний і навіть містичний. Майже всі твори композитора на Шевченкові тексти – це «тиха музика», або ж, як висловився сам автор, – «музика серця». При цьому вона по-справжньому українська за своєю сутністю та інтонаційною будовою. Одним з таких інтелектуальних прочитань Шевченка є згаданий «Реквієм для Лариси». Так, сповнений трагізму

фрагмент «Прощай світе, прощай земле» з поеми «Сон» у четвертій частині Реквієму набуває досі не прочитаного смислу. У величній оркестрово-хоровій космогонії Сильвестрова несподівана поява Шевченкового тексту в тихому елегійному звучанні хору сприймається як кульмінація всього твору, своєрідний катарсис, музика серця, передана «теплими» тембрами людського голосу. Саме в цей момент людина постає перед слухачем як інструмент самого Бога, а наступна, п'ята частина *Agnus Dei*, – з прекрасною неземною мелодією солюючої скрипки під акомпанемент хору та оркестру, досконалою гармонією в стилі віденського класицизму, з фрагментами своєрідної, з алюзіями до Моцарта, фортепіанної каденції, звучить уже як музика Неба. І обидві ці частини – як втілення земного і небесного, душевного і духовного, людського та божественного – в останній сьомій частині Реквієму символізують відновлену після тривалого трагічного розриву єдність людини з Богом.

1. *Людкевич С.* Про композиції до поезій Шевченка // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич ; упорядкув., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 238–242.

2. *Людкевич С.* Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич; упорядкув., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 218–237.

3. *Людкевич С.* Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич ; упорядкув., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 246–254.

4. *Пархоменко Л.* Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція) / Лю Пархоменко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 219 с.

5. *Сверстюк Є. О.* Шевченко понад часом. Есеї / Є. О. Сверстюк. – Луцьк ; Київ : ВМА «Терен»; ТОВ «Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 276 с.

6. *Сильвестров В.* Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютіковим / В. Сильвестров. – Київ : Дух і літера, 2011. – 376 с.

7. *Фрай Нортрон.* Великий код: Біблія і література / Нортрон Фрай з англ. переклала І. Старовойт. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.

ЗМІСТ

Адруг Анатолій Тарас Шевченко і мистецька спадщина Чернігівщини XVII–XVIII століть.	3
Андрійцьо Василь Театральна шевченкіана Закарпаття	9
Буланова Наталія Українська народна картина «Козак Мамай»: історичні паралелі та сучасні інтерпретації.	19
Вернюк Ярослава Натхненні творчістю «Кобзаря» (за матеріалами художньо-творчих студій декоративного та образотворчого мистецтва Рівненщини середини XX – початку XXI століття).	30
Гаврош Оксана Відображення життя і творчості Тараса Шевченка в мистецтві Закарпаття	42
Денисюк Оксана Репертуар кобзарів і лірників у творах Тараса Шевченка	56
Дерев'янченко Олена Шевченківська тема у творчості донецьких композиторів	70
Дубина Олександр Тарас Шевченко: авторський міф як мистецький проект	84
Дутчак Віолетта Шевченкіана в мистецтві бандуристів української діаспори: композиторська творчість, виконавство, звукозапис	94
Жижома Оксана Поетична мова Тараса Шевченка в сучасній музичній інтерпретації.	107
Зав'ялова Ольга Українське віолончельне мистецтво і традиції петербурзької школи Карла Давидова	116
Захаревич Михайло Франківська шевченкіана (постановки за творами поета і образ Тараса Шевченка у виставах)	124

Іваницький Анатолій Шевченкіана побутового співу	132
Істоміна Галина Напрями розвитку української художньої кераміки першої половини ХХ століття.	138
Калениченко Анатолій Рейнгольд Глієр і Тарас Шевченко, або Звернення до творчості Кобзаря як один із критеріїв належності композитора до української музичної культури	151
Кара-Васильєва Тетяна Історія декоративного мистецтва України: нові підходи до вивчення	160
Кашкадамова Наталя Українське фортепіанне виконавське мистецтво: актуальні проблеми дослідження.	175
Кіндратюк Богдан Дзвони та дзвоніння в поезіях Тараса Шевченка.	188
Коваленко Єва Поетичні образи Тараса Шевченка в балетному театрі.	199
Ковальчук Олена Шевченківська тема у творчості художника театру Данила Лідера ..	213
Ладані Єлизавета Культурологічні словники в Угорщині (до питання історії)	230
Мусієнко Оксана Шевченківські мотиви в кінематографі Івана Кавалерідзе	241
Німилович Олександра Музична шевченкіана відомого українського співака Йосипа Гошуляка (Канада)	252
Новакович Мирослава Поезія Тараса Шевченка в модерній музичній рецепції	263

Збірник наукових статей

VIII Міжнародний конгрес українців

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Частина перша

Комп'ютерна верстка: *Марина Голяня, Олена Михолат*

Редактори: *Надія Ващенко, Анастасія Кравченко, Лариса Ліхньовська,
Олена Піскун, Олена Яринчина*

Оператори: *Тетяна Журавльова, Наталя Маршева, Ірина Матвеева,
Тетяна Миколайчук, Марина Сич*

Формат 60×90/16

Умовн. друк. арк. 15,02. Обл.-вид. арк. 16,15

Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
01001 Київ, вул. Грушевського, 4